L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

MARS
1983
nº 296

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %		
TARIF au 1er juillet 1982	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	100 F	120 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	125 F	145 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1982)	30 F	40 F

Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C. **200 F**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **12 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **15 F**

Joindre 5,80 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Coordination : Simone MUSSON - Jean MAILLARD, 23, rue Bénard, 75014 Paris répondront à toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques). (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1983

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Z107

L'EDUCATION
MUSICALE

40e Année - N° 296 - MARS 1983

SOMMAIRE

Page 3
Classes du 1er cycle : WAGNER (1813-1883)
P. MARI

Page 5
SIEGFRIED IDYLL (1869)
P. MARI

Page 7
PARSIFAL 1982 A BAYREUTH
Dr H. CONSTANT

Page 11
INTERPRETATION SEMANTIQUE du Thème de la Chasse
au Second Acte du "TRISTAN" de WAGNER
S. GUT

Page 16
Un ami de WAGNER : ARTHUR DE GOBINEAU (1816-1882)
R. DUFORESTEL

Page 18
33es rencontres internationales
du Festival de BAYREUTH

10e Salon international de la Musique 1983

Page 19
Examens et Concours : Epreuves du C.A.P.E.S. 1982

Page 21
La Vénerie et sa Musique
F. PINGUET

Page 24
Notre Discothèque
J. MAILLARD

Page 28
Bibliographie

Page 31
Informations Diverses

Notre supplément iconographique

Etude pour le buste de WAGNER par ARONSON
E. PERSONNE

N° Commission paritaire : 58972

N° ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE[1]

Etude pour le buste de WAGNER[2]

En cette année du centenaire de la mort de Wagner marquée par beaucoup d'études sur l'œuvre du Maître, il nous semble intéressant de soumettre à nos lecteurs ce court extrait d'une œuvre du philosophe Henri Lichtenberger datant de 1925.

"Enfin, Wagner n'est pas seulement un des grands maîtres de la forme. Il a voulu apporter à ses contemporains un idéal religieux et moral. Dans son **R. Wagner à Bayreuth,** *Nietzsche a pu célébrer l'auteur de l'* **Anneau du Nibelung** *comme l'apôtre d'une culture nouvelle, comme le grand représentant de cette "sagesse tragique" qui fut celle des grands philosophes de la Grèce primitive, qui rayonne dans l'œuvre la plus sublime du génie hellénique, dans la tragédie attique, qui au XIX*[e] *siècle enfin inspira celui que Nietzsche regardait comme le premier des philosophes modernes, Schopenhauer. Dans notre société contemporaine résolument optimiste et naïvement rationaliste, qui croit à la science et à sa mission civilisatrice, qui est intimement convaincue que la raison humaine doit et peut mener au bonheur, qui regarde le bonheur collectif au sein d'une société convenablement organisée comme l'idéal où tend l'humanité, Schopenhauer et Wagner ont prêché l'évangile de la sagesse tragique. Ils sont l'un et l'autre des pessimistes intellectuels. Ils savent, observe Nietzsche, toute l'impuissance de notre intelligence scientifique à diriger notre vie, à nous fournir les mobiles d'action dont nous avons besoin pour vivre. Il savent que ce n'est pas notre science utilitaire moderne ni surtout notre vaine et stérile culture historique qui peut devenir le principe d'une civilisation supérieure. Il savent surtout que dans ce monde où règne nécessairement la douleur, où chaque naissance est la mort d'êtres innombrables, où engendrer, vivre et assassiner ne sont qu'un, le but de nos efforts ne peut pas être le bonheur. Tous deux regardent en face l'univers mauvais sans se laisser abuser par les illusions d'un optimisme naïf et un peu lâche. Conscients de l'universelle souffrance, persuadés que l'histoire n'est qu'un brutal non-sens, ils sont les champions d'une culture diamétralement opposée à la civilisation rationaliste qui triomphe aujourd'hui, d'une "religion" fondée sur la sincérité intellectuelle absolue, sur la conscience aiguë de la souffrance et du péché universels, sur le mépris du bien être matériel et grossier, sur l'abdication radicale de tout désir égoïste."*

WAGNER - Henri LICHTENBERGER
Professeur à la Sorbonne

Librairie Félix Alison 1925 (Collection les Maîtres de la Musique)

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée L'Education Musicale, "Supplément iconographique". Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

Cliché B. Violet.

2. Avec l'aimable autorisation de la Revue Musicale, extrait de ***"WAGNER et la FRANCE",*** *n° Spécial PARIS-1923.*

Richard Wagner
(1813-1883)

par Pierrette MARI

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, l'Allemagne voit surgir, dans le prolongement de son glorieux passé, un homme de génie qui illustrera la plus extraordinaire conception qui ait été révélée au monde musical depuis Beethoven : cet homme, c'est Richard Wagner. Il est à tel point un sur-homme qu'il influence et régit, non seulement tous les courants musicaux, mais toute l'intellectualité de la pensée contemporaine.

C'est à Leipzig que nait, en 1813, Richard Wagner. Il a tout juste six mois lorsque son père meurt. Quelques temps après, sa mère se remarie avec le célèbre chanteur Louis Geyer qui dirigera l'éducation du jeune garçon et de ses trois sœurs. Non seulement ce beau-père vigilant ne contrariera jamais leurs goûts artistiques mais il aura la plus heureuse influence sur ces enfants tous exceptionnellement doués, particulièrement pour le théâtre. L'audition d'Egmont, de Beethoven, provoque un tel bouleversement chez l'étudiant qui n'a pas encore l'idée d'écrire de la musique qu'il décide aussitôt d'être compositeur et rien que cela, après avoir affirmé "je serai poète". La révélation de cette vocation s'accompagne d'un désir avide de s'initier à toutes les règles qui régissent l'écriture musicale et, sans attendre d'avoir assimilé les complexités de l'art de composer, il ébauche plusieurs œuvres.

Un de ses frères, chanteur à Wurzbourg, le fait admettre comme répétiteur d'un ensemble vocal. Peu de temps après, il entreprend une carrière de chef d'orchestre à Magdebourg, puis à Riga. C'est dans cette ville qu'il écrit son premier grand opéra **Rienzi** (qui avait été précédé de deux œuvres scéniques : **Les Fées** et **La Défense d'Aimer**). Il y exprime ses idées sur la liberté de penser et traduit toute l'exaltation du romantisme qui l'anime. Son attitude à l'égard de l'art allemand, qu'il juge académique et trop rigoriste, est-elle allée trop loin ? Richard Wagner est renvoyé de son poste de Riga et songe alors à venir à Paris pour rencontrer Meyerbeer qui, il l'espère, l'introduira efficacement dans les milieux musicaux, mais il ne rencontre dans notre capitale que vexations et désillusions ; les Associations de concerts refusent même de jouer ses **Ouvertures.** Pour subvenir à l'équilibre de sa vie matérielle, il accepte de faire des arrangements d'airs d'opéra pour cornet à pistons, ne serait-ce que pour avoir l'argent nécessaire pour retourner dans son pays. A Dresde, il a la joie de voir triompher **Rienzi** et, peu après, **le Vaisseau Fantôme,** écrit entre temps. Ce succès lui vaut d'avoir une situation enfin stable : celle de chef d'orchestre du théâtre de Dresde. La création de **Tannhauser** confirme la valeur du compositeur de théâtre mais lui attire des jalousies que vont renforcer de nombreuses cabales formées à son encontre.

C'est après avoir composé cet opéra que Wagner entrevoit, comme en filigrane, la vision de ce que sera son œuvre primordiale : la **Tétralogie,** véritable drame de dimensions cosmiques.

La génèse de ce vaste sujet est trop complexe pour être résumé en quelques traits. Disons seulement qu'il constitue une source intarissable d'émotions, d'épanouissement sonore, de valeur évocatrice des pensées les plus spirituelles.

La Tétralogie fait preuve, sur le plan de l'équilibre, d'une telle unité que l'on dirait un colossal polyptique dans lequel chaque ouvrage représente un panneau relié mystérieusement à l'autre par une lumière intérieure.

Tout en élaborant les structures de ce gigantesque monument, il compose **Lohengrir** — seul opéra qui suit un déroulement traditionnel — comme s'il voulait faire germer dans une œuvre de moindre envergure la matière thématique et les procédés d'écriture qu'il mettra en lumière dans la Tétralogie. Mais nous sommes en 1848.

Son tempérament fougueux et la continuelle déception de ne pas être compris dans ses intentions entretiennent des rancunes qui le poussent à rejoindre le camp des révolutionnaires et de prendre part à l'insurrection républicaine de Dresde contre les Prussiens. Il ne comprendra que trop tard combien sa place n'est pas dans la politique ; il est expulsé de son pays et gagne la Suisse sous un nom d'emprunt.

Il exprime ses idées contre la société et sur ses conceptions de l'œuvre d'art dans l'avenir dans une série d'articles qu'il publie durant son exil qui va durer 12 ans, au cours duquel il écrira **Parsifal** et **Tristan**.

Malgré l'extraordinaire puissance de travail qui devrait lui apporter une plénitude absolue, Wagner est très affecté par cet exil ; inquiet de voir ses ressources matérielles limitées, il ne doit qu'à l'amitié de Liszt le soutien moral sans lequel il sombrerait dans le plus pénible découragement. Avec un inlassable dévouement, Liszt parvient à faire jouer **Lohengrin** à Weimar.

Nul ne se douterait que l'auteur de cette musique lumineuse et exaltée est l'homme malheureux, angoissé, qu'un travail excessif conduit quelquefois à de graves moments de dépression.

Après son exil en Suisse, Wagner s'installe à Venise, puis rentre en Allemagne d'où il entreprend quelques tournées en Russie, Allemagne, Autriche, Belgique et France. Un jour, à Stuttgart, il se sent perdu, désespéré. Harcelé de soucis, miné de chagrin, il ne peut même plus trouver dans son travail l'évasion salutaire. C'est alors que le roi Louis II de Bavière l'invite à venir à Munich et lui confie la réorganisation du Conservatoire et de l'Opéra. Louis II lui offre des conditions extraordinaires pour monter ses ouvrages avec des moyens dignes de leurs exigences. Période heureuse où Wagner peut satisfaire ses désirs de perfection totale mais les avantages qu'il tire de la Cour vont inévitablement provoquer sa disgrâce et lui faire quitter Munich. Toutefois, les libéralités du Roi de Bavière le mettent désormais à l'abri de tout souci financier. Il se réfugie donc sur les bords du Lac de Lucerne, à Triebschen, où il peut vivre enfin calmement en se consacrant exclusivement à la composition, c'est là que Cosima de Bulow, (fille de Liszt et de la comtesse d'Agoult) devenue sa femme, viendra le rejoindre, c'est là que, en 1868, naîtra leur fils auquel ils donnent le prénom du héros de la Tétralogie, Siegfried — personnage fier et rédempteur qui est à la fois l'incarnation de toutes les aspirations de Wagner.

Enfin, c'est là qu'en l'honneur de cet événement et qu'au nom de ce miracle de bonheur il écrit **Siegfried-Idyll.** Cette œuvre constitue le seul poème symphonique de toutes les créations de Wagner.

L'œuvre monumentale que représente **l'Anneau de Nibelung (La Tétralogie)** est maintenant achevée mais il manque le cadre idéal dont rêve son auteur pour l'y représenter.

Une scène est alors spécialement conçue pour donner à ces drames leur véritable dimension. Ce théâtre devrait être une sorte de temple national de l'art lyrique allemand. L'Empereur Guillaume Ier ne s'intéresse pas à ce projet qu'il juge utopique. Il faudra qu'un comité d'Amis se forme pour que soit édifié ce théâtre dont l'emplacement est alors choisi : Bayreuth; les souscriptions des amateurs et fidèles Amis de Wagner ne suffisant pas, c'est à nouveau Louis II qui subvient aux dépenses considérables entraînées par cette fastueuse entreprise. Les soirées au cours desquelles sont données les quatre ouvrages de la Tétralogie comptent un auditeur assidu et reconnaissant de la gloire que cette réussite apporte au prestige de l'Allemagne : l'Empereur qui avait oublié combien il s'était montré indifférent, à son origine, au projet dont il recueillait aujourd'hui les honneurs. Après l'ampleur des succès remportés par la **Tétralogie,** ceux que connut **Parsifal** comblèrent Wagner. Si le créateur est toujours aussi fécond et actif, l'homme est fatigué, usé. Il pense que le climat de l'Italie sera plus propice pour combattre sa lassitude. Il s'installe à Venise pour peu de temps : une attaque d'apoplexie l'emporte brusquement. La terre de Bayreuth — celle de son jardin auquel il tenait tant — accueillera quelques jours plus tard sa dépouille.

Si, de nos jours, la gloire lui est acquise, il ne faut pas oublier combien Wagner a été la proie de critiques sévères, de cabales même.

Qu'un génie qui a conçu une telle œuvre ait été incompris, cela peut se pardonner ; qu'il ait été l'objet de tant d'attaques et de méchanceté, cela désole. Mais rappelons qu'en France, un homme de son envergure sut reconnaître en lui la grandeur et la somptuosité de la démarche de sa pensée : un de nos plus grands poètes, Charles Baudelaire, qui, comme lui, a subi l'attraction du malheur et a trouvé dans la douleur le seul élément dont le créateur sort épanoui et fortifié.

“SIEGFRIED IDYLL”

(1869)

par Pierrette MARI

C’est pendant une des périodes les plus heureuses de sa vie que Richard Wagner a écrit ce “Chef-d’œuvre du Bonheur”. Nous sommes en 1869, à Tribschen, sur le lac de Lucerne, dans la villa où Wagner est venu habiter avec Cosima, l’être d’élection, et le fils qu’elle lui a donné et qu’il a baptisé Siegfried, du nom du héros de sa Tétralogie. Ce “Siegfried Idyll”, il l’a fait répéter en secret, avec son fidèle ami, Hans Richter — qui, modestement, tient la partie de trompette. Et le 24 décembre 1869, jour anniversaire de Cosima, l’orchestre, dissimulé dans les buissons, fait entendre le chant d’amour et de joie quand la fille de Liszt apparait sur le perron. Tout, dans ces pages, reflète la tendresse, le véritable bonheur qui emplissaient le cœur de Wagner. Délaissant les grandes formations dont il manie les timbres avec tant d’ampleur, il a choisi la flûte, le hautbois, la clarinette (en la), le basson, le cor, la trompette, qu’il utilise comme autant d’instruments solistes, et le quatuor à cordes, auquel il donne la place prépondérante.

ANALYSE

La thématique est constituée par quatre leit-motifs : La Paix - Le Sommeil - Siegfried, trésor du monde - La décision d’aimer.

Le leit-motif est une phrase mélodique — un thème —, sorte de portrait musical qui évoque un personnage, un sentiment, un objet ou un symbole qui apparait chaque fois qu’interviennent dans le livret ce personnage, ce sentiment, cet objet ou ce symbole.

A ces quatre leit-motifs s’ajoute un air de vieille berceuse puisé dans le patrimoine de chansons anciennes germaniques.

L’introduction est formée par le thème de la Paix (A), que le quatuor seul expose, préparé par une pédale supérieure de dominante sous laquelle une succession de sixtes descendantes exprime la douceur et la sérénité.



Passant du 1er au Ve degré, puis au IIe, une suite de renversements d’accords de septième ramène la tonalité de mi majeur. C’est l’exposition du thème **A** en deux périodes réunies par un saut de septième descendante, caractéristique, que l’on retrouvera souvent. A la reprise du thème, le motif du Sommeil **(B)** apparaît, tendre et clair, à la flûte.

Il est repris tour à tour par la clarinette et le hautbois et se plie alors harmonieusement **A** qui lui sert d’accompagnement (celli, contrebasses, alti, basson). Une nouvelle valeur rythmique (2 triolets, qu’articulent en notes répétées cors, basson et clarinette) interrompt le calme souriant des deux thèmes. L’intervalle de septième agrandi à une neuvième aux basses, amorce brièvement le thème **E** (Siegfried, trésor du monde). Un nouvel élément mélodique **(C)** est introduit, écrit en imitations.



Trois accords parfaits, en valeurs longues, préparent un crescendo dans lequel l’accentuation des triolets alimente le rythme intérieur. La basse s’affirme par les sauts de septième qui lui confèrent du relief en enrichissant la trame harmonique. Le hautbois murmure le thème **D** (vieille berceuse allemande), accompagné par les violons en tierce.
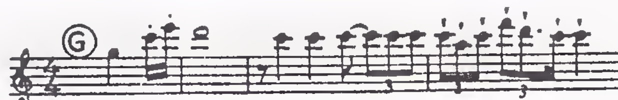


Trois mesures de l’introduction sont reprises, ornées de triolets, et, dans un délicat contrepoint, s’enchevêtrent la berceuse **(D)** et la Paix **(A)**. La présence des cors apporte un élément incisif, qui va s’éteindre peu à peu pour faire place à un long trille des premiers violons seuls, suivi d’un mouvement arpégé annonçant le thème de Siegfried, trésor du monde **(E)**.



C'est l'éclosion du héros, tout de force et de tendresse, que Wagner identifie à son propre fils. Une sinueuse disposition des bois et des cors, seuls, enveloppe l'orchestration d'une ineffable poésie. Elle conduit à un premier sommet, d'où un trait de clarinette s'élance soudain jusqu'au mi bémol grave. Le quatuor reprend à l'octave inférieure le thème **E** et progresse chromatiquement, en marches modulantes, tout en accompagnant au hautbois le thème **A** dont la fin est en augmentation. Un autre contrepoint juxtapose **E** aux bois et **A** aux cordes. Le cor, qui s'est tu longtemps, reprend **A**, dont l'élan expressif souligne **E**, très **legato** aux violons. L'insistance de ce **E** amène un tutti étincelant en fa majeur (**A** servant de formule d'accompagnement). Nouveau sommet **fortissimo** d'où un trait, des violons cette fois, tel une cadence, fait le joint avec le thème **F** (la décision d'aimer), installé sur une longue pédale de **sol** au cor.



Sur cette pédale, le cor en fa scande les intervalles successifs de tierces et de quartes du thème, agrémenté d'une ritournelle à la clarinette. Les violons, en arabesques gracieuses, conduisent à l'épanouissement des thèmes **A**, **B** et **E**, par une modulation lumineuse aboutissant au ton de **mi majeur**. Par le truchement d'une descente chromatique, le thème **A**, dérythmé en **do majeur** est combiné avec **A** initial et **B**, et engendre le Chant de l'Oiseau **(G)**.



On retrouve le groupe de notes répétées du cor, alternant avec le mélancolique soupir du saut de septième, adouci par un intervalle de sixte. Une transition est marqué par le rappel des trois accords parfaits (aux bois) qui, par l'enchaînement du saut de septième, met en valeur le motif **G**, très expressif au quatuor. Puis renversement : **C**, aux bois, s'intègre dans les trois accords au quatuor qui fait entendre **E**, détendu à quatre temps. Les points de suspension que reflètent les triolets aux cors, doublés ici par les alti, entraînent une suprême envolée s'apaisant, bientôt en decrescendo.

La clarinette en la, par une descente mélodique, ramène la sérénité. Le quatuor réexpose le thème **A** sur une longue pédale de tonique (par deux fois brodée) aux contrebasses seules, qui demeurera jusqu'à la fin. Les celli, à leur tour, reprennent **A** qu'accompagne une succession de dixièmes descendantes (renversement des sixtes du début). Le thème **F**, avec ses trois ritournelles, revient au cor, mais cette fois, sur un étalement de **E** tenues. La Berceuse **(D)** est accompagnée d'un nouveau contrepoint fait de notes conjointes aux alti et suspendu à une pédale supérieure de dominante (**si** aïgu des premiers violons). Timidement le cor répète ses triolets. Siegfried, trésor du monde **(E)** s'associe à **A** pour dégager un effet de quiétude infinie, puis réapparaît en valeurs très augmentées aux violons, tandis que les celli soulignent cette pénétrante impression de sérénité. Et une touche des bois éclaire tout, pour parachever la plénitude de bonheur voulue par Wagner.

ATTENTION

Si vous avez effectué votre versement au compte de EGP, soit par chèque bancaire ou par virement postal N° 369 70 R Paris, 9 rue Coetlogon, sachez que c'est celui de l'ex imprimeur qui à ce jour n'a pas remboursé les sommes qu'il aurait reçues. Dans bien des cas, cet imprimeur envoie une revue de remplacement.

En conséquence nous ne pouvons continuer l'envoi de notre revue aux abonnés qui auraient réglé (par erreur) au N° indiqué ci-dessus. Encore une fois ces sommes n'ont pas été rétrocédées par EGP. Seule l'Education Musicale, 23 rue Bénard, 75014 Paris est habilitée à recevoir les abonnements.

Vous trouverez en dernière page de ce numéro le bulletin d'abonnement qui vous permettra de régulariser votre situation au cas où ce ne serait pas encore fait. Nous vous remercions de votre fidélité dont nous avons bien besoin.

La Direction

PARSIFAL 1982
à BAYREUTH

Le "CYGNE" revue du Cercle National Richard Wagner[1], publie[2] parmi d'autres articles un compte-rendu "PARSIFAL à Bayreuth" signé Docteur H. CONSTANT.

Depuis quelques 30 années BAYREUTH n'a pas eu d'auditeur plus fidèle que le signataire de ces pages.

L'EDUCATION MUSICALE se fait un plaisir de les publier ; elles sont un témoignage de l'interprétation de notre temps : costumes, mises en scène, nouveaux chefs, c'est un précieux document sur la conception de l'œuvre de WAGNER qui nous est livré ici.

Les Wagnériens ne pouvaient attendre qu'avec intérêt, et non sans anxiété, la nouvelle production de *Parsifal,* prévue cette année, à Bayreuth, à l'occasion du Centenaire de la création de l'œuvre.

Parsifal peut, en effet, être considéré comme l'œuvre essentiellement bayreuthienne, car Wagner en a vraiment entrepris la composition en connaissant toutes les possibilités de "son" Festspielhaus, qu'il avait dûment éprouvées lors des premières représentations du *Ring,* en 1876. Et c'est bien en fait, à Bayreuth que l'on peut entendre *Parsifal* dans les meilleurs conditions.

La nouvelle production de l'été dernier, a donc été présentée, sous la direction musicale de James Levine, dans une réalisation scénique de Götz Friedrich, les décors et les costumes étant dus à Andreas Reinhardt.

Götz Friedrich n'était pas un inconnu à Bayreuth, sa mise en scène — assez originale — de *Tannhaüser* remontant à 1972, et celle de *Lohengrin* — nettement plus sobre — venant d'être donnée ces trois dernières années.

Il semble qu'il ait voulu, dans la mise en scène de ce *Parsifal,* concrétiser les rapports pouvant exister entre les temps modernes et l'œuvre si pleine de symboles. Sa conception cherche à exprimer en particulier, le désir d'une Humanité Nouvelle, ainsi que d'une véritable communauté humaine associée à un large et vivant sens religieux, dans la vie de tous les jours.

On trouve, il est vrai, dans *Parsifal* comme dans le *Ring,* cette aspiration de Wagner vers une Nouvelle Humanité, même si les moyens qu'il emploie (symboles voire paraboles...) sont assez différents. Et le metteur en scène de 1982 essaie, à son tour, d'exploiter la démarche complexe de l'auteur, par des combinaisons qui, elles aussi, paraissent assez énigmatiques.

Il faut dire, tout d'abord, que Götz Friedrich utilise, en cette circonstance, un décor unique qu'il modifie plus ou moins suivant les tableaux.

Ce décor, aux grandes lignes très géomètriques, est agrémenté sur ses côtés, de rangées symétriques de baies toutes identiques et comportant des arcs en plein cintre. Il peut, ainsi, faire penser à une sorte de tour romane renversée à 90°, au temple du Graal abattu par les maléfices de Klingsor associés à ceux du temps et, par extension à un monde qui a basculé.

Le tableau initial, qui devait être celui de la forêt sacrée de Montsalvat paraît, plutôt, une sorte d'atrium couvert de la "Graalsburg" avec ses parois — supérieure, latérale droite, inférieure — et leurs alvéoles caractéristiques... La paroi inférieure, elle, apparaissant comme un dallage marbre, qui se prête à de singuliers reflets de vitraux.

Son côté gauche reste ouvert sur un bouquet d'arbres clairs, sans feuilles, quelques autres ayant poussé, épars à travers les niches inférieures. La nature est déjà altérée dans ce monde clos. Une image de forêt préservée est cependant visible au fond de la scène... avec un lac dont les eaux prennent parfois une teinte rougeâtre, quasi sanglante... horizon d'attente et d'angoisse.

L'ensemble du décor apparaît dans son intégralité, seulement au 2e tableau du 1er acte avec ses quatre côtés — supérieur, inférieur, latéraux — rigoureusement semblables et leurs 3 rangées de cinq alvéoles cintrées sur chacun d'eux. Les parois pouvant s'inverser et interférer, ce décor permet d'évoquer "le temps qui devient de l'espace"... la fuite aussi bien vers le passé que vers le futur.

Les Chevaliers entrent d'abord dans ces alvéoles qui, étagées le long des parois latérales évoquent des catacombes ou des cellules monacales et ils y restent

ensuite, comme s'ils étaient insensibles aux cruelles souffrances d'Amfortas, le laissant seul, en bas, pendant ses longues plaintes et ne le rejoignant qu'au moment où il finit par dévoiler le Graal.

Amfortas est d'ailleurs, arrivé en ce lieu, s'aggripant les bras levés, à une grande croix qu'il porte — plutôt q'elle ne le supporte — avec l'aide de deux chevaliers, croix sur laquelle il se couche ensuite... après être tombé trois fois.

Tout cela apparaît assez significatif, d'autant que le contraste ne laisse pas d'être saisissant entre ces Chevaliers, spectateurs passifs, et cet Amfortas, leur Chef, ensanglanté, qui se traîne et se convulse devant eux, impassibles, et aussi devant Parsifal qui, sans encore "savoir" paraît bouleversé par cette souffrance, comme ses attitudes le laissent supposer.

C'est également dans ce tableau, que se situe une notable innovation scénique. En effet, lorsque la voix de Titurel exhorte Amfortas à dévoiler le Graal, le personnage même du vénérable Roi apparaît sur un écran rectangulaire, au fond de la scène... Ainsi se trouvent réunis, à ce moment là, Titurel — le Saint Roi du passé —, Amfortas, le Roi pêcheur du présent et Parsifal, le Rédempteur encore inconnu, de demain.

Pour le 2e acte, la paroi gauche du décor est, cette fois, remplacée par une sorte de tenture de lianes souples, par où passent les Filles-Fleurs. Les trois autres côtés sont conservés par leur aspect initial, mais les niches en arcade de la paroi latérale droite contiennent des images assez saisissantes et inattendues, celles de squelettes humains, ceux de Chevaliers perdus, semble-t-il réellement morts, ou morts à la vie spirituelle du Graal.

Au début de l'acte, Klingsor se trouve sur une sorte de podium noir tournant où il tient Kundry prisonnière, sous le faisceau lumineux d'un projecteur mobile, et où il dispose d'appareils et d'instruments plus ou moins modernes, depuis la boule de cristal jusqu'à une sorte de microphone, dont il se sert pour avertir ses féaux, véritables chevaliers-robots, de l'arrivée de Parsifal sur son territoire. Parmi tous ces objets on peut remarquer également un globe terrestre aux océans colorés en rouge. C'est naturellement un monde déshumanisé et totalement matériel.

Le décor du 1er tableau du 3e acte serait sensiblement le même que celui du 1er tableau du 1er acte, si la nature n'apparaissait pas cette fois, complètement dévastée, comme après une catastrophe, avec des arbres réduits à l'état de troncs calcinés et des alvéoles inférieures comme ensablées et fort détériorées. La projection, en fond de scène, d'une partie de ciel très nuageux disparaît, au moment de l'épisode de l'Enchantement du Vendredi-Saint, derrière un panneau verdoyant et fleuri descendant lentement des cintres, tandis qu'une clarté plus vive, aux reflets verdâtres, envahit toute la scène.

Quant au décor du tableau final — qui doit encore représenter le Temple du Graal —, il diffère de celui du 1er acte, car la tour renversée n'a plus, comme au tableau précédent, que trois parois, la paroi supérieure se trouvant fortement inclinée d'arrière en avant, avec les mêmes troncs calcinés... C'est un monde non plus seulement basculé, mais en perdition... Et, vers la fin, les reflets du sang sacré empourprent les alvéoles de la paroi supérieure fort endommagées, alors que le fond de la scène s'ouvre largement sur un horizon clair, celui de l'Espérance ; et les Chevaliers rassemblés et rassérénés, déposent peu à peu armes et casques avant de s'agenouiller devant le Graal que leur présente Parsifal, resté seul debout, revêtu d'une longue robe blanche, tandis que l'ensemble choral du final magnifie en douceur "le miracle de grâce suprême".

Les costumes que l'on doit — comme les décors — à Andreas Reinhardt ne sont pas toujours très heureux, tels, l'espèce de blouse paysanne de Gurnemanz et la tenue d'Amfortas, portant une sorte de surplis rougeâtre sur une ample robe grise largement tachée de sang.

Pour ne pas trop allonger ces commentaires, je ne citerai pas les autres costumes, excepté ceux des Chevaliers et des Ecuyers qui, par leurs diverses caractéristiques, peuvent évoquer les différentes classes de l'Ordre du Temple. Wagner voulait d'ailleurs que l'aspect de ces Chevaliers rappelle celui des Templiers.

La direction d'acteurs de Götz Friedrich, indéniablement efficace, parvient à donner une vie assez intense à l'ensemble complexe qu'il a imaginé, aussi bien dans les tableaux hiératiques des 1er et 3e actes que dans ceux, beaucoup plus animés du 2e acte, en admettant à la rigueur, l'allégorie un peu lourde des longues bandes noires que déploie Kundry autour de Parsifal dès le début du grand duo du 2e acte. S'il ne néglige pas les aspects bouddhiques de l'œuvre, en particulier dans le personnage de Kundry, G. Friedrich utilise des images très évocatrices du culte catholique dans la grande cérémonie du 1er acte et, avec de nettes allusions au Christ pendant le 3e acte. Il est vrai que Wagner tout en se tenant, personnellement, assez loin des options catholiques, ne s'en était pas moins sérieusement documenté à ce sujet, ainsi que le dit explicitement Cosima dans son journal.

La réalisation scénique des deux interludes orchestraux de Verwandlungmusik (musique avec transformation progressive des décors), ne m'a pas parue très convaincante, même avec le spectaculaire jeu de scène du 2e interlude, qui peut faire allusion au rituel de l'initiation maçonnique ou à celui de l'ordination des prêtres catholiques. Il eut été préférable, me semble-t-il, de suivre plus exactement — sans vouloir trop extrapoler —, les indications même de Wagner... ici comme ailleurs...!

On peut regretter d'autre part, certains éléments de cette mise en scène, comme la présentation dérisoire du tabernacle du Graal, même s'il est possible de concevoir, que la cérémonie du 1er acte se passe dans la superbe châsse géante que serait le décor lui-même.

En ce qui concerne la participation, au final de l'œuvre, des Filles-Fleurs repenties et sauvées, on peut admettre qu'elle entre dans le contexte général de la Rédemption, dans "l'utopie de liberté wagnérienne"‥, bien que Wagner ne l'ait pas prévue scéniquement. Kundry elle-même ne meurt pas, elle reste profondément courbée devant Parsifal, son Rédempteur... et Amfortas tend vers elle sa main, en signe de pardon.

Aussi intéressant que le côté scénique de cette production du Centenaire de *Parsifal*, l'importance de la partie musicale et vocale de l'œuvre ne doit pas être minimisée pour autant.

C'est donc le chef américain James Levine qui en assume la direction avec une incontestable autorité. En plus des sept *Parsifal* de Bayreuth, il dirige cinq représentations des *Contes d'Hoffmann* et cinq représentations de *La Flûte Enchantée* au Festival de Salzburg, entre le 25 Juillet et le 28 Août.

Une telle activité voisinant la performance, mérite bien d'être signalée au passage. Sa direction de *Parsifal*, il faut le dire d'emblée, frappe par la lenteur des tempi qu'il adopte, lenteur approchant celle de Toscanini en 1931.

Malgré la valeur relative des chiffres en cette matière, il n'est guère possible de les éluder tout à fait et de ne pas penser, par exemple, que l'américain de 1982, égale à trois minutes près, l'italien de 1931, du moins pour la durée de l'exécution du premier acte. Quant au reste, en effet, il me paraît hasardeux, même si je connais des témoins de cette époque, de pousser plus loin la comparaison... car les seuls chiffres globaux, je le répète, n'ont pas en eux-mêmes, une signification suffisante. Quoiqu'il en soit, James Levine confère à son interprétation, un style d'une grande concentration, style profondément expressif, convenant parfaitement au caractère fondamental de l'œuvre que Debussy lui-même considérait comme "l'un des plus beaux monuments élevés à la gloire imperturbable de la musique". La direction de Levine parvient d'autre part, à un subtil dosage des couleurs et des transitions orchestrales. Elle rappelle parfois, celle de Hans Knappertsbusch qui a longtemps "régné" en ce même lieu avec cette même œuvre... comparaison, qui dans la mesure où elle est possible, ne doit pas être prise, en une telle circonstance, pour un mince éloge.

La distribution vocale, excellente dans son ensemble a dû être la même pour les sept représentations prévues



Acte III - Scène 1 - 1982

au programme de ce dernier Festival, exception faite de l'une d'entre elles (la 4e) où Siegfried Jerusalem remplaçait Peter Hoffmann, pour éviter à ce dernier de chanter deux jours consécutifs le rôle de Parsifal et celui de Lohengrin. J'ai d'ailleurs eu la chance d'entendre l'un et l'autre, et il est bien difficile en vérité, de les départager, tant l'un et l'autre "possèdent" le rôle, chacun ayant ses qualités propres.

Peter Hoffmann qui chantait déjà Parsifal en 1978, a montré me semble-t-il, plus d'éclat et de chaleur vocale que son "challenger". Et d'autre part, il incarne remarquablement son personnage. Il l'interprête non seulement avec la vaillance nécessaire, mais aussi, en respectant toutes les nuances prescrites, ce qui est d'autant plus louable qu'il n'en a pas toujours été ainsi précédemment. J'ai cependant, trouvé Siegfried Jerusalem très convaincant dans ce même rôle qui convient parfaitement à ses moyens vocaux, comme j'avais déjà pu le remarquer en d'autres occasions, en particulier lors de la reprise genevoise de l'œuvre, l'hiver dernier. Sa prestation, je dois le souligner, est d'autant plus méritoire qu'il n'avait pu guère se familiariser avec cette nouvelle mise en scène. Avec Hans Sotin, on trouve la grande et belle voix, avec volume et couleur, convenant au rôle de Gurnemanz. Depuis ses débuts dans le rôle en 1976, il a su en affiner et en parfaire en tous points, l'interprétation.

Franz Mazura, avec sa déclamation incisive et son timbre caractéristique, excelle dans le personnage de Klingsor, qu'il assume depuis 1975. Mais la grande nouveauté de cette distribution, c'est la présence de Léonie Rysanek dans le rôle de Kundry et celle de Simon Estes dans celui d'Amfortas. Léonie Rysanek en effet, avait été la Sieglinde du *Ring* de 1951, rôle qu'elle avait repris maintes fois par la suite et toujours à Bayreuth, elle avait été Elisabeth et Elsa... sans avoir jamais encore abordé le rôle de Kundry au Festspielhaus. Si la voix n'a plus les prestigieuses qualités d'antant (comme cela est naturel), la caractérisation de son interprétation de Kundry est très impressionnante par son extraordinaire intensité dramatique. Certains effets vocaux peuvent surprendre — surtout dans les fins de phrase — mais la voix reste très vaillante jusque dans les aigus les plus redoutables du rôle.

Le cas de Simon Estes est tout autre. Cet américain de couleur, baryton-basse de grand format, autant physique que vocal, se trouvant actuellement en pleine possession de ses moyens, se révèle comme un admirable Amfortas, dont les qualités expressives rappellent celles de Georges London, l'Amfortas de 1951. Estes a confirmé ainsi sa magnifique réussite du Hollandais, et il paraîtrait tout à fait indiqué pour tenir le rôle de Wotan du *Ring* de l'an prochain, si un fâcheux ostracisme racial ne devait, paraît-il, l'en empêcher.

Même si l'épisode des Filles-Fleurs n'est pas idéal sur le plan scénique, leur ensemble vocal se montre de belle qualité, malgré les difficultés qu'il comporte. Parmi les six solistes, toutes excellentes, je remarque avec plaisir, la participation de Francine Laurent, jeune soprano d'origine belge, élève de Régine Crespin, dont on n'oublie pas à Bayreuth, les très belles interprétations de Kundry et de Sieglinde de 1958 à 1961. Quant à Titurel, sa voix ne peut être mieux servie que par celle toujours aussi magnifique de Matti Salminen. On peut en dire autant des voix des deux Chevaliers, les deux Ecuyers et aussi de l'alto-solo (Hanna Schwarz étant également une des Filles-Fleurs).

Que dire enfin des Chœurs, sinon qu'ils sont comme toujours de premier ordre, sous la conduite de Norbert Balatsch, digne émule et continuateur du légendaire Wilhelm Pitz. Il me semble cependant, que ces Chœurs, malgré leur haute qualité, ne parviennent pas tout à fait, en raison de leur disposition scénique, à produire le grandiose impact sonore auquel on était habitué avec eux, dans cette salle. (cf mise en scène 1951-1973 Wieland Wagner).

N'empêche que l'ensemble de l'interprétation musicale de ce *Parsifal* se maintient à un haut niveau et reste fidèle à l'esprit de l'œuvre.

La présentation scénique, elle, malgré ses réelles qualités, peut être discutée. Arrive-t-elle, en effet, à bien traduire tous les aspects de l'œuvre et toutes les intentions de Wagner et, en particulier, à dégager nettement le sens du sacré ? On peut en douter, même si l'idée directrice du metteur en scène tend à y parvenir... surtout si on a connu la réalisation puissamment symbolique de Wieland.

Toujours est-il que *Parsifal,* reste à Bayreuth, un prestigieux événement.

Dr Henri CONSTANT

---

(1) **Cercle National Richard Wagner :** 6, Square de l'Aveyron, 75017 PARIS.

(2) Cet article paru dans la revue précitée m'avait été confié également par l'auteur.

INTERPRETATION SEMANTIQUE DU THEME DE LA CHASSE AU SECOND ACTE

du "TRISTAN" de WAGNER

par Serge GUT

Dans la partition de **Tristan,** le **Leitmotiv** de la chasse est, en soi, relativement peu important puisqu'il n'apparaît qu'au cours de la première scène du deuxième acte. Il jouit toutefois d'une certaine célébrité, en raison d'une particularité technique mainte fois relevée et citée comme un exemple précoce de bitonalité. Voici le passage en question :

Ex. 1 : (Cors sur le théâtre). (Hörner auf dem Theater).

On remarquera qu'aux mesures 12-17, une fanfare en **fa** est opposée à une fanfare en **ut.** En fait, les deux quintes superposées **fa-do** et **do-sol** appartiennent à l'accord de neuvième de dominante **fa-la-do-mi bémol-sol** déjà exprimé aux mesures 1-8 et repris aux mesures 20-22 (1). En en extrayant les quintes **fa-do** et **do-sol** et en les confrontant, Wagner obtient un effet saisissant avec des moyens très simples.

Si l'on en restait là dans notre explication analytique — ce qui, malheureusement, est toujours le cas — on passerait à côté de la signification symbolique fondamentale de cette superposition et opposition de deux quintes. Mais pour en bien saisir la portée véritable, il est d'abord indispensable de situer le passage considéré dans son contexte.

Situation dramatique et psychologique au début de l'acte II

On sait que, au cours de l'acte I, Tristan et Isolde, croyant boire le philtre de mort, ont en réalité bu le philtre d'amour. Depuis, une inextinguible passion réciproque les anime. Quand le rideau se lève au début de l'acte II, on ignore combien de temps s'est passé depuis la fin de l'acte I. Mais l'accord de départ, avec sa cruelle dissonnance de 7e majeure, nous fait aussitôt comprendre combien le temps écoulé fut douloureux et combien la séparation des deux amants fut pénible. Aussi le désir de se revoir et de se retrouver est d'autant plus fort. C'est ce que la suite du prélude nous confirme en développant essentiellement les thèmes d'"Attente amoureuse", de "Félicité passionnée" et de "Rendez-vous dans le parc" (2). En fait, toute cette introduction, comme le remarque judicieusement Jacques Chailley, peut s'intituler : "L'impatience dans l'attente" (3). Et c'est après cette description psychologique musicale que s'ouvre la première scène avec ses fanfares de chasse (cf. ex. 1). Dramatiquement, cette partie de chasse nocturne - instaurée sur l'initiative de l'"ami" Melot qui devait en réalité s'avérer être un traite — a pour but de permettre la réunion nocturne des deux amants ; grâce à l'absence du roi Mark (qui participe à la chasse). Mais en dehors de cette raison dramatique, il y a aussi un aspect symbolique qui, à notre connaissance, n'a jamais été relevé. En effet, une chasse, c'est une poursuite dans l'intention d'obtenir une proie qui devient ainsi victime. Or, ici, la chasse s'insère juste entre "l'attente dans l'impatience" et la retrouvaille des deux amants. En raison de son symbolisme, elle indique, psychologiquement, la poursuite de Tristan par Isolde et celle de cette dernière par Tristan. Contrairement à une chasse normale, il y a ici une double poursuite ; mais la notion de proie subsite, ainsi que celle de victime, c'est-à-dire de mort : quand Isolde obtient sa "proie" (Tristan) et vice versa, il y a bien une immense et sublime scène d'amour qui s'ensuit ; mais celle-ci n'est qu'un intermède qui aboutit inexorablement à la mort. C'est ce que déjà la substitution du philtre d'amour au philtre de la mort avait symbolisé au premier acte et qui, ici, est à nouveau indiqué, mais d'une manière différente. On le voit : pour extérieur qu'il puisse paraître à première vue, l'intermède de la chasse est non seulement dramatiquement important ; il est surtout psychologiquement fondamental.

C'est sous ce nouvel éclairage que les deux quintes superposées mentionnées plus haut doivent être examinées. On a vu qu'elles étaient englobées dans un accord de neuvième de dominante. Cet accord a des particularités spécifiques qui sont rarement mises en lumière, mais qu'il faut connaître pour résoudre le problème qui nous est posé.

Le caractère androgyne de l'accord de neuvième de dominante

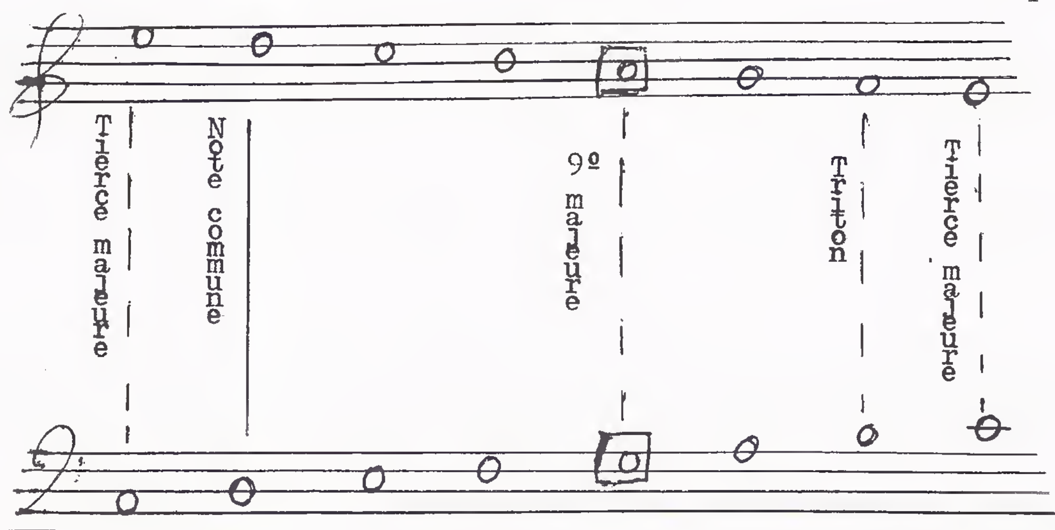
C'est grâce à la théorie du dualisme harmonique telle qu'elle a été développée par Hugo Riemann, Arthur von Oettingen et plus encore Karg-Elert que s'illustre le plus parfaitement les caractéristiques de l'accord de neuvième de dominante. Il est absolument impossible de donner ici un résumé complet de cette théorie (4). On n'en retiendra que l'idée fondamentale d'un principe ascendant masculin auquel correspond par inversion stricte un principe descendant féminin. Ainsi, à une gamme ascendante d'ut majeur (= gamme masculine) correspond en parfaite symétrie inverse une gamme descendante de mi mineur (= gamme féminine) :

P R I N C I P E   D E S C E N D A N T

Gamme féminine

Tonique   Dominante   Tonique

Ex. 2 :



Tonique   Dominante   Tonique

Gamme masculine

P R I N C I P E   A S C E N D A N T

On remarque que les deux “dominantes” ont en commun le même accord de neuvième de dominante, mais pris dans un cas dans l’ordre ascendant et dans l’autre dans l’ordre descendant. Comme notre exemple n’est pas en ut majeur, mais en si bémol majeur, nous allons transposer cet accord commun de dominante au ton inférieur :

Ex. 3 :

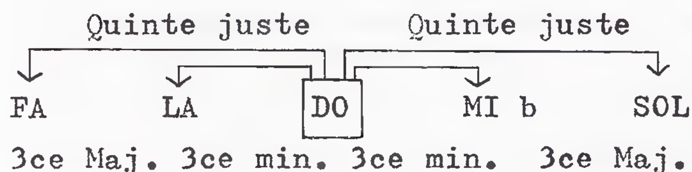
Masculin →

FA   LA   DO   MI b   SOL

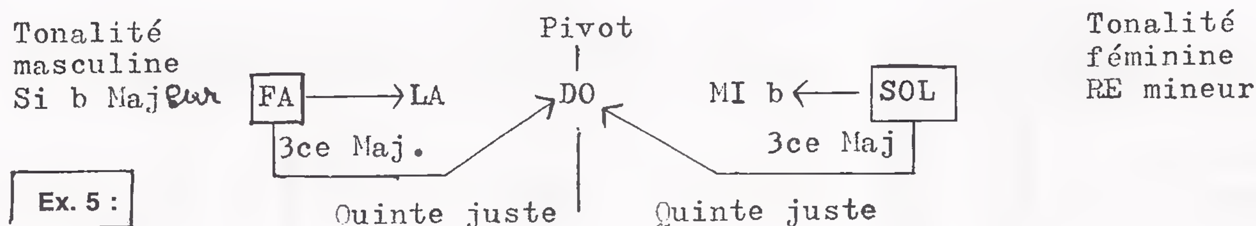
← Féminin

Cet accord présente exactement les mêmes intervalles en montant à partir du FA grave qu’en descendant à partir du SOL aigu. En outre, il se partage en moitiés symétriques par rapport à l’axe central (RE en mode d’UT ; donc DO ici, en mode de SI b) :

Ex. 4 :



Cette parfaite symétrie nous permet de considérer notre accord androgyne de 9e de dominante comme résultant de la juxtaposition de l'accord parfait masculin de dominante et de l'accord parfait féminin qui lui correspond. Cette fois-ci, au lieu de partir du pivot central DO, il faut s'appuyer sur les extrêmes qui sont — comme on l'a vu plus haut — les dominantes correspondantes (5) :



A la place d'irradier à partir du pivot central DO, comme dans l'exemple 4, les deux accords parfaits complémentaires et de sexe opposé convergent vers lui, tout en formant pour l'analyse traditionnel un banal accord de 9e de dominante.

La confrontation de l'éternel-féminin et de l'éternel-masculin

En réalité, quand Wagner fait répondre à l'appel FA-DO des cors II et III par DO-SOL (ou mieux : SOL-DO descendant) des cors IV et V, il oppose au principe masculin (personnifié par Tristan) le principe féminin (personnifié par Isolde). Mais comme ces deux personnages sont — dans le drame wagnérien — hissés au rang d'êtres mythiques, ce sont bien l'éternel-masculin et l'éternel féminin qui à la fois se conjuguent et se confrontent.

Du reste, une observation plus attentive nous permet d'apporter quelques précisions complémentaires à cette constatation générale. En effet, la scène I débute bien par l'accord de 9e de dominante (cf. ex. 1, mes. 1-4), mais celui-ci est privé de sa tierce.

Ceci n'est pas sans raison. En effet, à l'appel de quinte FA-DO de Tristan répond l'accord féminin complet d'Isolde DO-MI b-SOL. Pourquoi ? C'est que, d'après les indications de Wagner pour le décor de cette première scène, Isolde est présente dès le début, bien que tout d'abord invisible à nos yeux :

"Des jardins plantés de grands arbres, devant la demeure d'Isolde qu'on voit sur l'un des côtés du théâtre et où l'on accède par un perron. Nuit d'été limpide et splendide. Près de la porte ouverte, une torche allumée. On entend des fanfares de chasse. Brangäne, sur les degrés, prête l'oreille aux bruits des chasseurs qui vont s'éloignant."

Et dès la mesure 22, Wagner indique :

"Brangäne regarde avec anxiété la porte où, tout-à-coup paraît Isolde."

Il est bien évident que celle-ci guettait derrière la porte et, dès qu'elle eut l'impression que la chasse s'éloignait, elle se risqua dehors. Wagner est très sensible à ces nuaces. Isolde est présente, bien que cachée : elle doit être symbolisée par l'accord "complet".Tandis que Tristan n'est nulle part à proximité ; il observe la torche allumée de beaucoup plus loin et doit venir quand celle-ci sera éteinte : il ne peut être symbolisé que par l'accord sans tierce, dit de "quinte à vide" (6). La tierce LA n'arrive qu'à la mesure 6 et seulement après avoir été appoggiaturée par le SI b, ce qui indique que Tristan n'est pas encore là, mais que sa présence est attendue et désirée.

Ainsi, dans la curieuse bitonalité des mesures 12 à 17 de la scène 1 de l'acte II, il y a davantage qu'un intéressant et habile effet d'écriture : il y a surtout la confrontation des deux principes essentiels qui, d'un bout à l'autre, animent ce drame sublime, et qui ne se résolvent que dans la mort, c'est-à-dire dans un au-delà transfiguré. Nous avions déjà attiré l'attention sur ce dualisme tragique à propos de "l'accord de Tristan" (7). Nous y revenons ici. Mais alors qu'avec "l'accord de Tristan", le dualisme tragique se traduisait par un désir inassouvi qui ne s'apaisait que dans l'accord final, avec "l'accord de la chasse", la confrontation est beaucoup plus "objective", Wagner se contentant d'exposer deux principes cosmiques et éternels. C'est pour cette raison qu'il préfère les "quintes à vide", habitées seulement par l'esprit, mais d'où la passion de l'âme est absente : on y chercherait en vain les altérations fiévreuses ainsi que le triton douloureux de "l'accord de Tristan". Wagner savait admirablement "crisper" ou "décrisper" la musique, selon ce qu'il voulait lui faire dire.

NOTES :

1) Pour des renseignements plus détaillés, on consultera Jacques Chailley, **Traité historique d'analyse harmonique** (Paris, Leduc 1977), p. 94-95.

2) Nous reprenons les dénominations des Leitmotive telles que Jacques Chailley nous les donne dans son excellent ouvrage **Tristan et Isolde de Richard Wagner** (Paris, Leduc 1972).

3) **Id., ibid.**, p. 79.

4) On trouvera une excellente description de cette théorie et de ses variantes apportées par Riemann, von Oettingen et Karg-Elert dans : Martin Vogel (éd.), **Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts,** Regensburg, G. Bosse 1966.

5) Il nous paraît intéressant de rappeler que dans notre article **Les phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie** (in **L'Education musicale,** N° 236 mars 1977, p. 200-208) nous avions tâché de démontrer pourquoi la juxtaposition de tierces de nature opposée formait une entité stable et pourquoi le triton était instable. Si l'on applique ces principes à l'accord de 9e dominante, on constate que — malgré la présence du triton (ici : la-mi b) — l'impression de stabilité est beaucoup plus grande qu'avec la simple 7e de dominante : l'accord est "équilibré" par la juxtaposition de deux accords parfaits essentiellement stables et — dans cette perspective — le triton n'est qu'une résultante.

6) Nous avons déjà eu l'occasion d'expliquer ce symbole de la "non incarnation" de la quinte à vide chez Wagner dans **La notion de fantôme et sa traduction musicale par la quinte à vide** (in : **L'Avant-Scène-Opéra, Wagner Le Vaisseau fantôme,** n° 30, nov.-déc. 1980, p. 91-93).

7) Cf. Serge Gut, **Encore et toujours : "L'accord de Tristan"**, in : **L'Avant-scène-Opéra, Wagner - Tristan et Isolde,** n° 34-35, juillet/août 1981, p. 148-151).

UN AMI DE WAGNER :

ARTHUR DE GOBINEAU (1816-1882)

par Robert DUFORESTEL

Professeur honoraire aux Lycées et Ecoles Normales de Beauvais



Ambasseur, écrivain dont l'œuvre allie la richesse à la diversité, maire de TRIE CHATEAU (Oise) près Gisors, propriétaire du château (1856-78) où se réfugia J.J Rousseau, conseiller général de l'Oise (1870-72), ses interventions auprès de Bismark ont abouti à la réduction de la dette de guerre du département, de 11 millions 1/2 à 2 millions.

Pourtant, personne, absolument personne, ni parmi les autorités municipales de TRIE et de BEAUVAIS, ni parmi les lumières départementales, ne crut devoir rappeler, **même à l'occassion du centenaire de sa mort** (1) que TRIE CHATEAU fut pendant 20 ans le pays d'adoption d'un homme aujourd'hui plus célèbre qu'il ne fut de son vivant : Le Comte ARTHUR GOBINEAU.

Il me faut donner brièvement les raisons de cet ostracisme.

C'est que GOBINEAU est l'auteur d'un ESSAI SUR L'INEGALITE DES RACES HUMAINES (2), vision apocalyptique de l'humanité, ouvrage essentiellement lyrique dont les thèse sont rien moins que scientifiques. Comme Alexis de TOCQUEVILLE l'avait prévu, ces thèse seront exploitées dans un sens que l'auteur n'avait pas voulu, et GOBINEAU rest "l'Apoliste du racisme allemand" (3).

Pourtant les amis de GOBINEAU ne manquaient pas. Citons tout d'abord l'ami de toujours, le grand libéral A. de TOCQUEVILLE, à qui GOBINEAU doit son entrée dans la carrière diplomatique.

Il nous faut ajouter les autres relations parisiennes : les REMUSAT, les RENAN, MERIMEE, ami intime, P. BOURGET, SAINTE BEUVE, Th. GAUTIER, AL. DUMAS, VIOLLET-LEDUC, le peintre ARY SCHEFFER, Ch. CROS et Catulle MENDES.

Parmi les amis étrangers, citons le Comte de PROKESH président, de la diéte de Francfort, avec lequel les GOBINEAU entretinrent des relations très amicales et durables, le Roi de GRECE et l'Empereur du BRESIL, qui manifestèrent leur confiance et leur sympathie à l'égard du Ministre de France.

Enfin, GOBINEAU rencontre Richard WAGNER à Rome en 1876, étincelle qui alluma une haute flamme.

Quelques jours plus tard, il assiste à Berlin à une représentation des MAITRES CHANTEURS ; soirée mémorable.

A venise, GOBINEAU va rencontrer pour la deuxième fois WAGNER et COSIMA, installés au palais VENDRAMIN sur le Grand Canal, là où mourra WAGNER 3 ans plus tard.

C'est dans ce palais qu'un soit d'octobre 1880, GOBINEAU fera devant RICHARD surpris, un réquisitoire vif et tranchant contre CERVANTES.

En écrivant DON QUICHOTTE (4) (qui ressemble comme un frère à GOBINEAU) l'espagnol a commis une mauvaise action, puisqu'il a fait aux dépens de la plus sainte chose que l'Europe ait enfantée : la Chevalerie.

WAGNER fut encorcelé, il ne savait pas aimer sans passion. "Celui-là est mon SEUL CONTEMPORAIN!" Et, lorsque l'automne eut épuisé ses magies sur Venise, l'amitié s'était si fortement nouée, que WAGNER voulut entrainer GOBINEAU à BAYREUTH.

Pendant l'hiver 1880-81, on ne lisait que du GOBINEAU le soir en famille. COSIMA adorait AMADIS et pleurait à la lecture des dernières pages de la RENAISSANCE.

A Noël, WAGNER avait trouvé sous le sapin, les PLEIADES (5) et les NOUVELLES ASIATIQUES (5). Il n'a pas assez de mots pour dire son enthousiasme, après avoir lu les scènes de l'ILLUSTRE MAGICIEN ou des AMANTS de KANDAHAR. "Je ne dévore pas les NOUVELLES ASIATIQUES, je les savoure... Foin des MILLE ET UNE NUITS!" confie-t-il à COSIMA "Faut-il que j'aie rencontré si tard le seul écrivain que je connaisse!".

Le Comte Arthur de GOBINEAU arrive le 2 mai 1881 à WAHNFRIED.
Dans le théâtre bâti sur la colline, il entend le CYCLE DE L'ANNEAU.

Familier avec les Dieux du Nord, il ne résiste pas à la vague d'harmonie puissante qui le roule. "C'est sublime, c'est un chef-d'œuvre extraordinaire!"

Dans la journée, il se promène avec RICHARD et COSIMA dans le beau jardin de WAHNFRIED, il visite la serre aux plantes exotiques, regarde les paons, les daisans diaprès. Ils ont de longs entretiens.

GOBINEAU est très fatigué, mais rien n'y fait, WAGNER l'entraîne à BERLIN avec sa famille.
On peut imaginer l'effet que fit sur le Comte, honoré de la confiance et l'amitié du "maître", la triomphale représentation de l'OR DU RHIN à laquelle il assista le 25 mai 1881 à l'Opéra de Berlin, comme "hôte d'honneur". Il a fait le voyage dans le wagon-salon loué par WAGNER, et, tendance naturelle de sa part, "il s'occupe des enfants très gentiment" note COSIMA dans son JOURNAL le 30 mai 1881.

De retour à BAYREUTH, GOBINEAU écrit cette dédicace dans l'exemplaire de RELIGION et PHILOSOPHIE offert à WAGNER : "Souvenir de l'admiration la plus vraie et de l'attachement le plus affectueux". Et, WAGNER fait don à GOBINEAU de ses œuvres complètes avec cette dédicace :
"Normand et Saxon, c'est la juste alliance de ce qui est encore vivant et sain". (car GOBINEAU prétend descendre des Vickings!).

Du journal de COSIMA ou GOBINEAU est cité plus de 100 fois, d'octobre 1880 à février 1883, relevons à la date du 20 janvier 1882, cet extraordinaire témoignage d'une amitié exigeante et possesive :
"Une lettre de GOBINEAU nous met de mauvaise humeur, et RICHARD ne comprend pas qu'il ne vienne pas nous rejoindre à Palerme.
"Je n'ai besoin de personne, lui écrit WAGNER, je me suis mis en fête pour te recevoir, mais personne d'autre..."

En mai 1882, GOBINEAU retourne à WAHNFRIED dans un état inquiétant de faiblesse. Il y restera plus d'un mois, soigné, entouré soutenu par COSIMA, qui, en outre traduira plusieurs articles de son hôte pour les BAYREUTHER BLATTER.

C'est à Venise que RICHARD et COSIMA apprirent le 25 octobre 1882, la mort de GOBINEAU, et durent pendant des mois, affectés de la disparition d'un seul Français qui ait conquis et reçu leur entière sympathie.

Que les détracteurs de GOBINEAU, "le plus grand méconnu du 19e siècle", songent à la place qu'il occupa dans l'estime et l'amitié de personnalités telles que MERIMEE et TOCQUEVILLE, ou d'un génie tel que RICHARD WAGNER!

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

— Archives Départementales de l'Oise.
— GOBINEAU par J.N. Faure-Biguet (Plon).
— GOBINEAU par Jean Boissel (Hachette).
— Journal de COSIMA en 4 tomes (Gallimard).
— Etudes Gobiniennes Dr J. Gaulmier (Klincksieck).
— Oeuvres de Gobineau en 3 volumes (Bibliothèque de la Pléiade). 1er tome en Février 83 - 2e tome en Septembre 83 - 3e tome en Janvier 84.
— Les œuvres maîtresses de GOBINEAU ont été réimprimées chez Pauvert. Hachette - Garnier, et par H. Juin de la Collection "10.18".
— Sur les relations Gobineau et Wagner, on lira la mise au point de Jean Gaulmier dans NOUVELLE ECOLE "Richard Wagner" N° 31-32 page 79-88.

NOTES

Les lettres de COSIMA à GOBINEAU sont conservées à Strasbourg ms 3526, ainsi que les lettres de COSIMA à la Comtesse de LA TOUR, amie de GOBINEAU, ms 3521 n° 49-78. Celles de GOBINEAU à RICHARD et COSIMA sont aux archives de BAYREUTH (44 pièces).

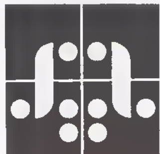
(1) "Le MONDE" du 22/10/82 a consacré une page au Centenaire de Gobineau dans laquelle Jean GAULMIER se montre juste et sévère.
La Sté des Etudes Romantiques a organisé un Colloque les 5 et 6 novembre 1982 à l'Ecole Normale Supérieure, rue d'Ulm, à l'occasion du Centenaire de la mort de GOBINEAU (13 octobre 1882).

(2) Dédié à GEORGES V, roi de Hanovre, GOBINEAU fut en effet 1er secrétaire d'ambassade au Hanovre, puis à Francfort, où il rencontra BISMARK.

(3) Jean MISTLER a tenté le 18 décembre 1981 à l'Académie Française de laver GOBINEAU de ces accusations, précédé dans ce sens par "les Etudes Gobiniennes".

(4) De Jean Boissel : UN DON QUICHOTTE TRAVESTI, édition récente (Sté Centrale de Librairie, 6, rue D'Uzès à Paris).

(5) Marcel BRION de l'Académie Française a salué le romancier des "PLEIADES" comme l'auteur du pleau beau roman français, et célébré le merveilleux conteur des "NOUVELLES ASIATIQUES" ainsi que le mémorialiste de "TROIS ANS EN ASIE".



33e RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSE

Créée par **HERBERT BARTH** en 1950 (1 an avant la réouverture du Festival) sous le nom de : “Jeunesses Musicales” ces rencontres deviennent en 1957 les “RENCONTRES INTERNATIONALES DE LA JEUNESSE”. Elles offrent aux jeunes de tous les pays, des possibilités d’échange et de travail artistique en commun, parallèlement aux Séminaires et activités concentrés sur les représentations des œuvres de WAGNER et sur le Festival.

GRETE BARTH, qui depuis 18 ans participe à l’organisation des “Rencontres” en définit très exactement l’idée directrice :

“Ce sont des possibilités très variées qui, dans le domaine de la musique, de la danse, du théâtre, des beaux-arts ou de la littérature (avec le complément qu’apportent certains séminaires et symposiums) s’offrent aux jeunes participants. Ceux-ci proviennent de milieux culturels très divers et leurs intérêts artistiques peuvent être très dissemblables. Mais ils finissent par exercer des influences réciproques les uns sur les autres et par réaliser une véritable union, s’il leur est donné de réaliser en commun une tâche importante, comme par exemple la mise en scène d’une œuvre de théâtre lyrique. En dépit des divergences des modes d’expression en présence, il résulte, à partir des contacts humains de cette communauté dont nul n’est exclu, une conscience esthétique globale où naît une atmosphère idéale d’entente internationale”.

6. VIII. — 28. VIII. 1983

Pour participer à ces Rencontres les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans :

Cercles d’études. Ateliers. Séminaires. Orchestre symphonique : on y étudiera : **R. Wagner,** ouverture de concert n° 2 en do majeur, Siegfried-Idyll. **G. Malher,** 1ère Symphonie. Orchestre et Chœur d’opéra : “Hans Sachs” d’**Albert Lortzing.** Atelier de théâtre musical consacré aux “lieder” de R. Wagner. Séminaire Wagner dirigé par M. GUIOMAR, (Paris-Sorbonne)... etc.

Possibilité d’assister aux représentations du Festival : Tristan, Les Maîtres Chanteurs - Parsifal et l’Anneau du Nibelung.

Renseignements et Inscriptions : Direction des Rencontres Internationales de la Jeunesse du Festival de BAYREUTH
D 8580 BAYREUTH - Boîte Postale 2603 (R.F.A.).

10e SALON INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE 1983

Du 10 au 17 avril 1983 au C.N.I.T.

Paris - La Défence (Métro R.E.R. Défense)

Ouvert de 11 heures à 19 heures

Journées professionnelles les 10, 11, 12 avril

En changeant de lieu et de période, le Salon de la Musique a également élargi sa formule. Il représentera désormais trois secteurs d’activité : **la vie musicale et l’enseignement de la musique; l’édition musicale graphique; la facture instrumentale et la lutherie.**

Une action importante a été entreprise en direction des enfants. L’éducation musicale scolaire, tout comme l’enseignement spécialisé, y sera représentée. Huit ateliers pédagogiques fonctionneront l’après-midi avec des éducateurs spécialisés. Des concerts éducatifs auront lieu dans une salle de spectacles fermée. Un “Festival de dessin animé musical” est également prévu dans une autre salle.

Pour le second degré, des prestations d’élèves par établissement (ensembles vocaux ou instrumentaux), sous la direction de leur professeur d’éducation musicale, se dérouleront les mardi 12, jeudi 14, vendredi 15, de 17 heures à 19 heures (salle de spectacles). Les Associations auront également la possibilité de tenir un stand. **L’A.P.E.Mu a engagé sa participation.**

POUR L’ORGANISATION DU STAND A.P.E.Mu,
LE BUREAU LANCE UN APPEL :

— **aux collègues de la région parisienne** disponibles une journée ou demi-journée durant la période du Salon, afin d’établir une rotation au stand sur l’ensemble des huit journées (Ecrire à Marie-Chantal DABET, 65, rue La Bruyère, 92500 Rueil-Malmaison - Tél. : 751.07.36).

— **aux collègues de toutes régions** qui pourraient envoyer des documents (affiches de concerts scolaires, photographies d’ensembles, montages visuels, fragments de partitions...).

Des panneaux tout préparés, réalisés au besoin avec la collaboration de “plasticiens”, seraient les bienvenus.

EXAMENS et CONCOURS

C.A.P.E.S. 1982

ECRITURE MUSICALE
Durée : 6 heures

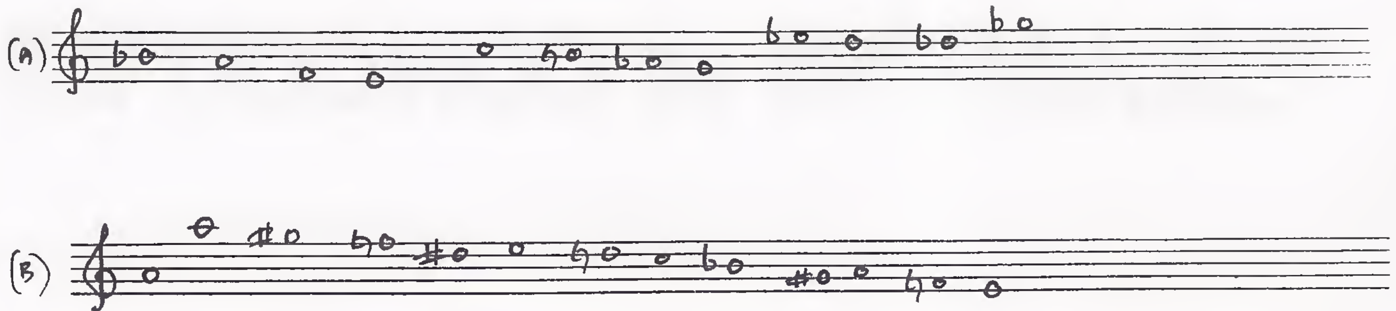
Sujet nº 1 :

Harmoniser le texte suivant pour piano, et pour cet instrument rédiger une variation ou un court développement à partir d'un de ses fragments.

Retenez - - - - - Au mouvement

Sujet nº 2 :

a ou b au choix



Phrase littéraire à utiliser éventuellement :

Des jardins de la nuit s'envolent les étoiles,
Abeilles d'or qu'attire un invisible miel.

Armand SILVESTRE

DISSERTATION SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET DES FORMES MUSICALES EN LIAISON AVEC LES AUTRES ASPECTS DE LA CIVILISATION

Durée : 6 h

Dans quelle mesure et par quels aspects la monodie et la polyphonie profanes des XIIe et XIIIe siècles vous paraissent-elles refléter les préoccupations de leur temps ?

B.O. nº 2 (13-1-83)

Calendrier, pour la session de 1983, des épreuves écrites des concours de recrutement de professeurs, agrégations, CAPES (épreuves théoriques).

Agrégation d'éducation musicale et chant choral

Lundi 2 mai - 8 h 30 à 14 h 30
Dissertation sur un programme de caractère général

Mercredi 4 mai - 8 h 30 à 14 h 30
Dissertation d'histoire de la musique

Jeudi 5 mai - 8 h 30 à 14 h 30
Ecriture musicale

Vendredi 6 mai - 11 h à 12 h
Dictée musicale

Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré

Section éducation musicale et chant choral

Mardi 24 mai
Contrôle de l'oreille :
épreuve a) début de l'épreuve - 9 h 30
épreuve b) - 14 h 30 à 15 h 30

Mercredi 25 mai - 8 h 30 à 14 h 30
Ecriture musicale

Jeudi 26 mai - 8 h 30 à 14 h 30
Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation.

B.O. nº 6 (10-2-83)

Calendrier du concours général des lycées - session 1983.

Mercredi 27 avril 1983 :

— éducation musicale (classes de première A, B, C, D, E, F 8)

— éducation musicale (classes terminales A, B, C, D, E, F 8).

La Vénerie et sa musique *

par
Francis PINGUET



4) Les Fantaisies

La Chasse est à la fois un sport, un art, un rituel etc... Elle est, encore aujourd'hui, une activité très vivante, particulièrement en France. Et cette "pratique" maintenue de nos jours permet justement à la Vénerie de rester vivante. Tentons une comparaison avec le domaine religieux : dans une société "athée", la religion (les religions) peut faire l'objet d'études diverses (Histoire des mythes, des comportements sociaux, Histoire de l'art religieux, des textes religieux etc...). Mais bien sûr cette étude sera très différente si on la fait dans une société religieuse où l'on est soi-même inscrit.

Il en est de même pour la Chasse, un univers immense s'est créé autour de la Chasse : des milliers d'ouvrages lui ont été consacrés, elle a donné naissance à un vocabulaire très riche dont certains termes sont passés dans le langage commun : "Etre aux Abois", "Aller à la Curée", "Marcher sur les Brisées de quelqu'un", "Prendre un Parti" etc... On ne compte pas non plus tous les châteaux dont l'origine est liée à la chasse ; les peintures, les gravures, les sculptures, qui prennent la Chasse pour thème ; et jusqu'à la mode vestimentaire, aux bibelots, à la vaisselle etc... La Musique évidemment tient une place importante dans cet univers qui est sans cesse en évolution, du fait même que des gens par milliers chassent encore aujourd'hui (toutes chasses confondues — à tir, à courre etc... — on estime qu'il y a 2 millions de chasseurs en France), avec tout ce que cela suppose d'adaptation au "monde moderne" dans bien des domaines.

Les hommes qui aiment chasser, aiment après la chasse se raconter des histoires de chasse, et se retrouver dans une "ambiance de Chasse". Toute cette floraison d'œuvres littéraires, graphiques, architecturales, et musicales, qui prennent la Chasse pour thème, vient de là.

Bien sûr ces œuvres sont d'inégales valeurs, et dans le domaine pictural par exemple, d'incontestables chefs-d'œuvre côtoient d'innommables "croûtes" que l'on retrouve dans les supermarchés (ce qui prouve d'ailleurs que ce thème de la chasse touche des gens de toutes conditions et de tous niveaux).

---

* Voir L'EDUCATION MUSICALE N[os] 292-294-295

Pour ce qui est de la musique : la Trompe de Chasse a donné naissance à toutes sortes d'œuvres ou d'œuvrettes qu'on appelle dans le Milieu Trompe des "Fantaisies".

Leur origine est sociale, ou disons mondaine : autrefois la "vie de château" était une réalité. Aujourd'hui la plupart des veneurs vivent en ville où ils doivent "gagner leur vie" (de préférence dans des professions très lucratives...), ils arrivent la veille au soir du jour de chasse et repartent le lendemain, ou même ils arrivent le matin et repartent le soir. Mais au XIXᵉ siècle, et même au début du XXᵉ, beaucoup de veneurs étaient des "rentiers" (c'est à dire qu'ils vivaient de rentes, généralement d'origine foncière). Ils avaient donc beaucoup de temps libre, et il fallait meubler les "soirées au château" après la chasse.

Les veneurs reprennaient leur trompe et ils sonnaient des "Fantaisies", soit dans le cadre de petits concerts improvisés, soit même pour accompagner la danse ; et de ce fait il existe tout un répertoire, aujourd'hui bien oublié, de valses, de quadrilles etc... pour ensembles de Trompes de Chasse. Certains vieux sonneurs aujourd'hui se souviennent même avoir, dans leur jeune temps, sonné de la Trompe en dansant : ils tenaient la Trompe d'une main et leur cavalière de l'autre...

Parfois même cela se passait dans les salons des hôtels particuliers des "nobles faubourgs" des villes, et c'est ainsi qu'apparurent des "Fantaisies" pour Trompes et Piano (ce qui semble incompatible jusqu'au jour où l'on essaie de les ressortir de l'oubli...comme je l'ai fait pour un film de télévision).

Ces "Fantaisies" n'étaient d'ailleurs pas l'apanage de la "Haute-Société" car, et c'est ce que beaucoup de gens oublient, la Chasse et la Trompe de Chasse touchent également des milieux très "populaires" : dans bien des villes des sonneurs se réunissaient dans des arrière-salles de café, dans des caves, voire sous des ponts (cela encore aujourd'hui à Paris). Et un grand nombre de "Sociétés de Trompes" apparurent, à partir de la "Belle Epoque", de plus en plus coupées de la pratique de la Chasse. Ces sociétés se produisaient dans les fêtes foraines, les mariages, voire dans des théâtres (il existe des photos témoins de cette époque où des sonneurs en redingote et chapeau melon apparaissaient sur scène au milieu de décors représentant d'approximatives forêts...).

Ce phénomène fit que certains veneurs en vinrent à bouder la Trompe qui était devenue un instrument aussi galvaudé, à leurs yeux. Et il s'en fallut de peu pour que après la Seconde Guerre Mondiale la Trompe de Chasse ne disparaisse de la Chasse à Courre (au profit de la corne des veneurs du Moyen Age, qui bien sûr peut suffire pour donner les quelques indications essentielles). Une équipe de jeunes sonneurs apparut pour réagir, et aujourd'hui on peut dire que la Trompe a retrouvé ses racines ; ce qui n'exclut pas le désir chez un certain nombre de jeunes sonneurs de la génération actuelle d'approfondir l'aspect "musical" de la Trompe. Les grands concours de Trompe qui chaque année rassemblent plusieurs centaines de sonneurs, sont axés à la fois sur la Trompe (concours de solos, duos, trios etc... de différents niveaux) et sur la Vénerie (présentation d'équipages, de chiens de meute, fêtes de nuit etc...).

Le répertoire de ces "Fantaisies" est vaste, et il est largement oublié. Recèle-t-il des trésors ? On ne saurait trop le dire : il faudrait pour cela un long travail d'investigation dans les bibliothèques, et surtout réussir, après, à convaincre des sonneurs de travailler ces pièces, ce qui pose toute une série de problèmes : très peu de sonneurs sont capables de déchiffrer des partitions, et la plupart se refusent à sortir des sentiers battus. Disons que l'on est souvent déçu par ces pièces qu'on souhaiterait plus "rétros", plus "kitsh", plus délirantes, plus en rapport avec l'idée qu'on se fait de la Belle Epoque et des Années Folles qui les ont vu naître. Retenons au moins le nom de Tyndare Gruyer (on n'invente pas un tel nom...) dont les pièces pour Trompe et Piano ont parfois cette poésie un peu extravagante qu'on attend d'elles.

Aujoud'hui la tradition des "Fantaisies" se perpétue mais dans un esprit beaucoup plus "sérieux", plus musical, avec des arrangements à quatre, cinq ou six voix, qui utilisent toutes les ressources de la Trompe : sons bouchés qui permettent une harmonisation beaucoup plus fouillée, contrastes entre le jeu "pleine trompe" et les "radous" (ou radoucis) etc...

La Messe de Saint Hubert

La Messe de Saint Hubert n'est pas à proprement parler à classer parmi les "Fantaisies", mais elle ne fait pas non plus partie du répertoire de chasse ni de ce que nous définirons plus loin comme "œuvres".

En fait, si les sonneurs et les veneurs ne sonnent plus de valses pour faire danser les invités au château après la chasse c'est parce qu'on ne danse plus guère dans les châteaux après la chasse. En revanche ils sonnent encore la Messe de Saint Hubert parce qu'il y a toujours (et même de plus en plus) des Messe qui sont dites en l'honneur de Saint Hubert...

Dans le calendrier, la fête de Saint Hubert est au 3 novembre. Cette date coïncide à peu près avec l'ouverture de la saison de chasse à courre (un peu plus tôt en octobre). Une Saint Hubert classique se déroule désormais au rendez-vous de chasse : un autel est dressé au milieu d'un carrefour de forêt. La Messe est célébrée et sonnée en fin de matinée. Les veneurs sont présents en tenue, et la meute, et les chevaux,... et la foule des suiveurs, des curieux.

Après la Messe a lieu le Rapport, puis le Lancer, et c'est la Chasse qui commence. Cette Messe est donc là parfaitement dans son cadre.

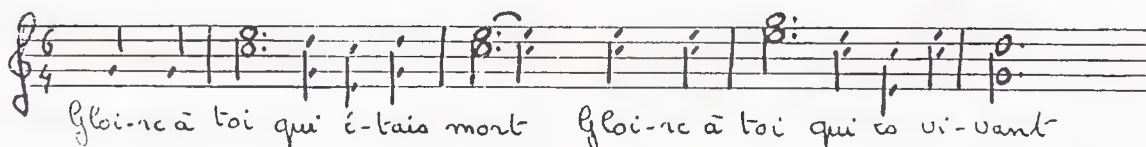
Mais en fait, des Messes de Saint Hubert sont sonnées tout au long de l'année, particulièrement maintenant pendant la saison d'été lors de fêtes de villages, de fêtes de plein air, de concours hippiques. Les Sociétés de Trompes sont de plus en plus sollicitées par les organisateurs de ces fêtes car la Trompe, et tout ce qui touche la Vénerie, apportent une animation et un lustre incomparable aux fêtes de plein air. Et chaque fois on peut constater combien cet univers est "populaire" dans ce que l'on appelle la "France Profonde" (à la grande stupéfaction de bien des idéologues de toutes sortes, et aussi de bien des membres du clergé qui souvent aujourd'hui préféreraient convertir leurs ouailles au "sens de la fête" propre aux Africains ou aux Sud-Américains...).
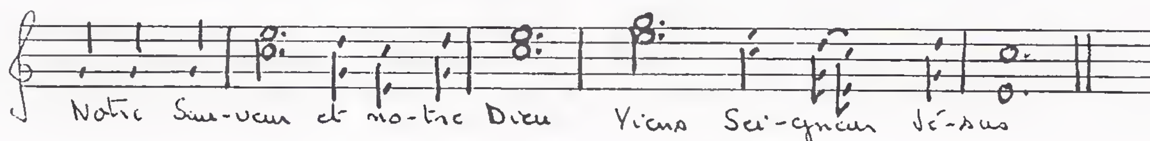
La "Messe de Saint Hubert" est très connue, mais ce qu'on ignore généralement c'est qu'il n'existe pas une mais plusieurs Messes de Saint Hubert qui sont signées Tyndare Gruyer, Gustave Rochard, Hubert Obry etc... Et généralement aujourd'hui on sonne l'Introït de l'un, l'Offertoire d'un autre etc... De plus, ces Messes ne remontent pas à "la nuit des temps" comme on le croit souvent : aucune n'est antérieure à la fin du XIXe siècle. La pièce la plus célèbre de cette Messe est "traditionnelle" (c'est à dire qu'elle n'est pas attribuée à un compositeur précis) : le "Carillon". Chaque sonneur ne sonne qu'une note, et les sonneurs sonnent l'un après l'autre pour reproduire le fameux Carillon de Westminter. Au cours de ces Messes sont souvent sonnées également des adaptations d'airs fameux, comme par exemple "l'Ave Maria" de Schubert, le "O Salutaris Hostia" etc...

J'ajouterai que j'ai mis en musique "l'Ordinaire" (ce qui était autrefois le Kyrie, le Gloria etc...) de la Messe en Français selon les dispositions liturgiques d'après le Concile Vatican II, en n'utilisant que les notes de la Trompe de Chasse, et des tournures mélodiques propres à la Musique de Vénerie. J'ai toujours été frappé du hiatus qui existe entre ce qui est sonné par les Trompes lors de ces Messes de Saint Hubert et ce qu'on fait chanter à l'Assemblée : les anciennes Messes Grégoriennes pas plus que les nouvelles "Messes en Français" (certaines inspirées du Jazz) ne sont dans le style de la Musique de Vénerie. Mais je n'ai pas encore réussi à convaincre un groupe de chanter cette Messe... Bien entendu je ne peux pas juger de la valeur réelle de cette Messe (je dirai simplement que j'ai fait de mon mieux...), mais surtout il se pose un problème d'interprêtes des chanteurs habitués à lire des partitions déchiffreraient facilement ces mélodies, mais il y a la question de la tessiture large de la Trompe, et surtout le fait qu'il est très difficile à des chanteurs étrangers à la musique de chasse de saisir ce qu'est le Ton de Vénerie. Des sonneurs par contre appliquent très facilement ce Ton de Vénerie aux chansons à boire ou aux vieilles chansons françaises (cela donne d'ailleurs un style de chant choral à plusieur voix improvisées totalement inconnu du Grand Public, et même de la quasi totalité des musiciens parce qu'il n'a jamais été enregistré et qu'on ne peut l'entendre que lors des grands rassemblements de sonneurs : concours, stages etc... le soir, autour d'un verre, ou de plusieurs...). Mais les sonneurs ne savent pas déchiffrer, ils sont souvent très réticents devant tout ce qui est nouveau, et puis ces paroles de la Messe les gênent dans ce cadre...

(à suivre)







nOtre discOthèque

• **BACCALAUREAT 1983 : SCHUBERT, DE FALLA, MESSIAEN - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 053 - 78219 stéréo.**

Un équilibre sympathique a guidé le choix des œuvres demandées pour l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat, session 1984 : un Autrichien, un Espagnol et un Français. Une œuvre de musique de chambre, un cycle de mélodies et une composition orchestrale. Le plus long, quoique le plus céleste des **Trios** de Franz SCHUBERT (1797-1828), celui en **Mi bémol Majeur D.929** bénéficie d'une interprétation jeune, fougueuse, lyrique ou rêveuse, dûe aux talents conjugués de J.Philippe Collard, Frédéric Lodéon et Augustin Dumay. Seuls les second et troisième mouvements sont retenus ici comme prévus. Mais en dépit des qualités de cette interprétation qui sort parallèlement en intégrale, je ne puis me retenir de regretter la version si chaleureuse donnée naguère également chez EMI par Yéhudi Ménuhin, Maurice Gendron et la regrettée Hephzibah... (**EMI 2 C 181-01926/7** de 1968). Les deux autres œuvres sont précisément des enregistrements historiques : les **Oiseaux exotiques** d'Olivier MESSIAEN (1908) ont été enregistrés sous la direction de V. Neumann, par les vents et percussions de l'Orchestre Philharmonique tchèque avec Yvonne Loriod au piano solo en présence du compositeur. Les **Sept chansons populaires espagnoles** de Manuel de FALLA (1876-1946) sont présentées dans la très exceptionnelle interprétation de Victoria de Los Angeles accompagnée au piano par Gonzalo Soriano, gravée par EMI en 1962. C'est là un disque qui fera le bonheur non seulement des étudiants, mais encore de tous les mélomanes et qui offre l'avantage d'être d'un prix fort avantageux.

• **BEARN : Veillées en Vallée d'Ossau - 33/30 OCORA Les traditions populaires en France vol. 4 Référence 558 604 st. diffusion Harmonia Mundi.**

Un disque de bonne santé et qui réconforte. Nous sommes ici conviés, grâce à OCORA, à assister à deux veillées en Vallée d'Ossau, au cœur des Pyrénées béarnaises : l'une au milieu d'amis, l'autre en famille, chez Pierre Arrius Mesplé. Airs chantés, danses exécutées sur la "flûte de France", ou plus précisément le flûtet à trois trous, dont le chant suraigu est étoffé par l'accordéon diatonique et le tambour à cordes de Béarn. L'auditeur est pris à son insu par l'ambiance bon enfant, par les chants sans prétention et qui fleurent parfois bon quelque odeur de vaudeville. C'est là une nouveauté sur laquelle nous nous proposons de revenir plus en détail. Les textes des chants sont donnés en béarnais et en français.

• **QUEM QUAERITIS - 33/30 S.M. 3011.81 st. compatible.**

Anne-Marie Deschamps à la tête de l'Ensemble Venance Fortunat a rassemblé dans cette nouveauté **Studio S.M.** un ensemble de pièces liturgiques et paraliturgiques relatives à la Semaine Sainte et au Jour de Pâques. Mûe par un didactisme de bon aloi, mais surtout par une volonté artistique remarquable, elle propose ainsi pour un même thème à l'irruption des tropes, à la jubilation des alleluias, à la glose poétique des séquences et à leur élargissement dans le drame liturgique. S'appuyant sur les éditions de Mgr Anglès, de De Coussemaker, d'Y. Rokseth, de Jacques Chailley ou des Bénédictins de Solesmes, elle exploite au mieux l'alternance des monodies, des conduits, des **organa** et motets, jouant avec un art consommé des réverbérations et échos mystiques de l'Abbaye cistercienne de Noirlac. Certaines pièces comme le **Pacha nostrum** où la Voix d'Anne-Marie Deschamps joue avec celle de Catherine Petit, sont éblouissantes. La suprême beauté du jeu acoustique permet d'accorder indulgence plénière à une interprétation plus sensuelle que jubilatoire. C'est là un document d'un intérêt immédiat : j'aurais aimé y entendre quelques voix d'enfants.

• **MUSIQUES AU TEMPS DE PHILIPPE AUGUSTE - 33/30 ERATO C.N.R.S., Collection Musiques anciennes STU 71488 stéréo univ.**

Le **C.N.R.S.** et son éminent directeur de recherches Michel Huglo ont ici joint leurs efforts à ceux d'**ERATO** pour graver un remarquable concert de musique médiévale réalisé par Arsène Bedois à la tête de l'**Ensemble Guillaume Dufay** et des **Saqueboutiers de Toulouse.** Ambiance tonifiante, exécution sans faille assurent à ces divers motets et conduits une vie jaillissante avec une belle palette d'expressions depuis l'éclatant **Gaude felix Francia** jusqu'au **Salvatoris hodie** de Pérotin le grand, depuis la **Bulla** fulminante jusqu'au radieux **Ver pacis aperit.** Une parfaite réussite en vérité que cette nouveauté ERATO enregistrée en N.D. du Liban, en co-édition avec le Service d'étude, de réalisation et de diffusion de documents audiovisuels du C.N.R.S. (S.E.R.D.D.A.V.). A la pertinente notice de Michel Huglo est joint en encart l'ensemble des textes en latin, français et anglais.

• **Les mouwachah's : chants arabo-andalous - 33/30 STUDIO S.M. 30 11.71 stéréo.**

Caractéristiques de la lyrique hispano-mauresque, les **Mouwachah's** ou **mûwashshahas** (selon les graphis européennes) apparaissent dans les Cours du Sud de l'Espagne vers la fin du IXe siècle. Ces créations

caractérisées par l'étroite dépendance d'un texte poétique et de sa musique va libérer la poésie arabe antérieure de certains carcans formels et va se répandre, sous le vocable moins savant de **zajal (azajam** au pluriel), jusqu'au XVᵉ siècle en brassant les trois sources autochtone, orientale (Perse) et Berbère (Aryens du Magreb). On a beaucoup épilogué sur son influence possible sur la poésie des troubadours. A l'auditeur de jauger à l'audition de cette belle anthologie réalisée par Louis Hage dans le cadre du XXXᵉ Congrès international des Jeunesses Musicales qui s'est tenu à Séville en 1981. Cette très captivante nouveauté STUDIO S.M. permet d'apprécier les qualités du Chœur et de l'Ensemble instrumental de l'Institut de Musicologie de l'Université de Kaslik (Liban) sous la direction d'Aida Chalhoub.

- **ROMANCES : Esther Lamandier - 33/30 ALIENOR AL 10 stéréo.** Diffusion 1, rue Courtalon, 75001 PARIS.

Longtemps on se souviendra de ce récital d'exception d'Esther Lamandier, seule et frêle silhouette au pied de l'autel de la Chapelle royale de Versailles, voix souveraine et jubilatoire soutenue par sa petite harpe animant le vaisseau vide de foule, face seulement à l'auditoire d'exception constitué par les huit Chefs d'Etat des Puissances dites Grandes, et qui se partageaient la place du Roi-Soleil.

La décoration de la pochette de cette nouveauté numéro un du jeune label ALIENOR rappelle l'évènement. Mais il ne s'agit plus ici d'un répertoire religieux symbolique, mais de romances espagnols appartenant à la tradition juive telle qu'elle s'est répandue dans tout le bassin méditerranéen au moment de la diaspora en dialecte espagnol **djudezmo** au Levant, **Haketyia** dans le Magreb ou, pour les textes sacrés, **ladino** (judéo-espagnol). C'est ici une riche moisson mélodique soutenue par la harpe de 14 romances (au masculin!), chansons et complaintes séfarades : avec sa technique vocale hors de pair, son sens aigu de l'ornementation étayé par une solide pratique musicologique, Esther Lamandier nous en offre une interprétation exceptionnelle, usant avec art des divers registres amoureux exprimés par les textes.

- **RAMEAU, Anacréon - 33/30 HARMONIA MUNDI / RADIO FRANCE HM 1090.**

Co-production HARMONIA MUNDI-RADIO FRANCE, l'enregistrement de ce ballet de Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764) a été réalisé en 1981 par l'ensemble vocal **Les Arts florissants** sous la direction de William Christie. Il tombe à pic, comme les nouveautés suivantes d'ailleurs, pour le tricentenaire de ce musicien des dieux qu'on veut toujours re-découvrir. Mais l'heure est beaucoup plus favorable en ce sens que, tout immense respect gardé pour le défrichement de musicologues comme Paul-Marie Masson ou Cuthbert Girdlestone, la recherche a fait de telles acquisitions depuis quelques années, en premier lieu dans le domaine instrumental, puis dans le domaine vocal, que les réalisations comme celles d'un connaisseur tel que William Christie nous rapprochent au maximum de la réalité ramiste. Le chant français, très spécifique notamment dans son rythme sans cesse renouvelé, est parfaitement servi ici par des solistes tels que René Schirrer **(Anacréon)**, Agnès Mellon **(L'Amour)**, Jill Feldman, Dominique Visse et Michel Laplénie. Ce second **Anacréon** date de 1757 est une "pièce charmante" qui invite le spectateur à se partager entre Bacchus et l'Amour : ce petit acte plein de variété était inclus dans la comédie-ballet **Les surprises de l'Amour,** mais a été donné indépendamment quelques années après la mort du compositeur.

La pochette renferme une excellente notice trilingue français/anglais dûe à Jean-François Labié, suivie du texte littéraire également en trois langues.

- **RAMEAU, Les grands motet - 33/30 HARMONIA MUNDI/RADIO FRANCE HM 1078**

Autre réussite, dans la foulée de la nouveauté précédente, ces grands motets de Jean-Philippe RAMEAU sont présentés dans une version très belle musicalement et très intéressante musiscologiquement par Philippe Herreweghe à la tête de la formation traditionnelle petit et grand chœur et orchestre. En l'occurence les solistes Suzanne Gati, Lieve Monbaliu (sopranos) Henri Ledroit (contreténor), Guy de Mey (ténor), Stephen Varcoe (baryton) et Peter Kooy (basse), les Chœurs de la Chapelle royale (Paris), des membres du **Collegium vocale de Gand** et l'Orchestre de la Chapelle royale. Un Rameau sensiblement différent du précédent, mais de très haute inspiration. L'orchestre sonne magnifiquement avec 9 violons, 3 altos, 2 basses de viole, une contrebasse, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons et un orgue positif Ahrend tenu par Willem Jansen. A côté des grands motets **In convertendo** et **Quam dilecta** où alternent récits, ensembles vocaux, chœurs, le petit motet **Laboravit** donne l'impression d'un trop bref joyau. Notice trilingue également et texte liturgique en quatre langues.

- **RAMEAU, Castor & Pollux - Coffret 3 × 33/30 ERATO NUM. 750323.**

Une très grande réalisation qui jalonne somptueusement le tricentenaire de Jean-Philippe RAMEAU : l'intégrale de la tragédie lyrique **Castor & Pollux,** sur un livret de Gentil-Bernard, dans la version très remaniée de 1754. Nouveau climat sonore par comparaison avec les enregistrements précédents mais qui entraîne progressivement l'adhésion par la qualité de l'interprétation de l'**English Bach Festival Singers** et de l'**English Bach Festival Baroque Orchestra** sous la direction de Charles Farncombe. La prestigieuse distribution réunit les noms de Peter Jeffes **(Castor),** Philippe Huttenlocher **(Pollux),** Jennifer Smith **(Télaïre),** Cynthia Buchan **(Phébé),** Lawrence Wallington **(Jupiter),** Brian Parsons **(Mercure, un athlète),** Judith Rees **(Cléones et Une Suivante d'Hébé),** Gillian Fisher **(Une ombre),** John Hancorn **(un Spartiate)** et Henry Herford **(Le Grand-prêtre).**

L'enregistrement bénéficie de la technique numérique (digital) et sert admirablement cette réalisation britannique et s'inscrit parmi la véritable constellation d'enregistrements d'exception dont nous sommes redevables envers ERATO. La version de l'œuvre de 1754 a été révisée en l'occurence par Graham Sadler.

C'est bien sûr une nouveauté dont le caractère exceptionnel rend fort souhaitable la présence dans nos discothèques scolaires, dans les discothèques publiques et que tout musicien rêvera d'avoir à portée permanente de sa chaîne.

- **DEBUSSY, La Damoiselle élue - RAVEL, Sheherazade - DUPARC, Chanson triste, L'invitation au voyage - 33/30 PHILIPS 6514 114 enreg. numérique.**

Elly Amelling, l'inoubliable interprète de l'intégrale des mélodies de Fauré, nous offre ici un récital de très grande classe dans cette nouveauté PHILIPS à la gravure numérique de la plus haute qualité. Consacré à la musique française, le programme réunit des œuvres qui affirment un génie français de la mélodie. En premier lieu, la cantate préraphaélite **La Damoiselle élue** de Claude DEBUSSY (1862-1918) pour laquelle Elly Ameling est soutenue par les voix féminines du **San Francisco Symphony Chorus ;** puis le triptyque féérique de Maurice RAVEL (1875-1937) intitulé **Shéhérazade,** sur trois poèmes de Tristan Klingsor : **Asie, La flûte enchantée** et **l'Indifférent.** Deux des cinq mélodies orchestrées par Henri DUPARC (1848-1933), **Chanson triste** et **L'invitation au voyage** maintiennent ainsi jusqu'au dernier instant l'auditeur dans la même atmosphère de rêve. Elly Ameling reste au-dessus de tout éloge : beauté de la voix, intelligence du texte, distinction, élégance du phrasé, sensibilité frémissante et de bon aloi. **L'Orchestre Symphonique de San Francisco** sonne à merveille sous la baguette d'Edo de Waart. C'est une nouveauté PHILIPS.

- **KODALY, L'œuvre pour orchestre - Coffret 3 × 33/30 DECCA Classiques 592133 stéréo.**

L'œuvre pour orchestre de Zoltan KODALY (1882-1967) représente près de trois heures d'audition. A l'occasion du Centenaire de la naissance du maître hongrois, DECCA nous en propose une intégrale qui bénéficie d'une interprétation impeccable par la **Philarmonia hungarica** sous la direction d'Antal Dorati. On y découvre des pages inconnues comme le **Rondo hongrois** de 1917 qui préfigure les **Danses de Galanta** (1933) et les **Danses de Marosszek** de 1930. Le Concerto pour orchestre, composé en 1939-40 pour le jubilé de l'Orchestre Symphonique de Chicago, a été créé en 1941 est un triptyque d'un seul tenant plein d'invention où le "verbunkos" se mêle au souvenir du concerto grosso. **L'Ouverture de théâtre** précède **Hary Janos** dont une suite composée de six parties **(Début du conte de fées, l'horloge musicale viennoise, Chanson, La bataille et la défaite de Napoléon, Intermezzo et Entrée de l'Empereur et de sa suite)** fut écrite sur le conseil de Bartok en 1927. Si la **Minuetto serio** (1948) et le **Rondo hongrois** (1917) sont tout à fait évocateurs d'une tradition populaire la plus spontanée, la **Musique de ballet** de 1926, au charme très particulier, se rattache à la conception plus élaborée de l'opéra-comique **Hary Janos.** Mais les **Variations du Paon** (1939) transcendent sans doute au maximum l'idée de folklore poussée au culte et à ses conséquences extrêmes : cette œuvre particulièrement originale dans sa spécificité hongroise a été créée par le **Concertgebouw** sous la direction de Wilhelm Mengelberg à l'orée de la Première guerre mondiale. Ecrite **In memorian Arturo Toscanini,** la **Symphonie en Ut Majeur** exploite fréquemment le pentatonisme magyar sans dédaigner l'héritage cyclique de César Franck. Son orchestration est rutilante. Elle est l'ultime grande œuvre symphonique du compositeur et fut créée en 1960 à Lucerne.

Ce coffret-nouveauté **DECCA Classiques** renferment quelques intéressants souvenirs d'Antal Dorati, responsable de la réalisation et disciple de Kodaly. La notice de Laszlo Eösze n'est pas exempte de faux amis **(fermata, giusto** employés curieusement). L'auditeur entendra avec une oreille toute romantique la **Soirée d'été,** conçue en 1906 et remaniée en 1930.

- **VILLA-LOBOS, DYENS Œuvres pour guitare - 33/30 STUDIO S.M. 3011.61 stéréo.**

Roland Dyens, professeur de guitare au Conservatoire de Chaville, nous offre ici une très sensible et très fidèle interprétation d'œuvres pour guitare de Heitor VILLA-LOBOS (1887-1959). En premier lieu le bel ensemble des Cinq connus des **Six Préludes** aux titres plus ou moins inattendus, mais toujours pleins de musique : le n° 4 **(Hommage à l'Indien du Brésil)** est dans toutes les mémoires. Puis les lumineux **Capricornes** dédiés à la chanteuse Elis Regina nous entraînent dans un univers sensiblement différent puisqu'il s'agit de compositions de Roland DYENS (né en 1955) lui-même. Je n'ai d'ailleurs pas pu me faire comprendre des Editions STUDIO S.M. auxquelles j'ai téléphoné pour signaler l'ambiguïté de l'étiquette du disque face B où on lit en gros caractères une fois encore le nom de Villa-Lobos alors que le nom du compositeur Roland DYENS n'est pas du tout évident. De même sur la pochette dont le texte, écrit par Roland Dyens lui-même, a entraîné le compositeur à ne pas faire figurer son nom avant la présentation des **Trois Saudades** et de **Capricornes** : excès de modestie qui crée une ambiguïté. Cette seconde face nous apporte cependant quatre belles pages dont deux témoignages et non des moindres confirment la qualité : celui d'Alberto Ponce et celui de Mindinha Villa Lobos.

- **SONATES FRANCAISES POUR CLARINETTE & PIANO - 33/30 HARMONIA MUNDI HM B 5121.**

Un programme excellent que cette nouveauté HARMONIA MUNDI vendue au profit du Centre hospitalier Régional de Lille (Clinique chirurgicale Ouest). Depuis

Georges Duhamel en passant par Hippocrate qui a peut-être chanté son **Serment,** Médecine et Musique sont des Arts sœurs si on me passe cette rhétorique hardie, et il est réjouissant de trouver un concert une fois encore destiné à aider une fondation chirurgicale : de quoi réjouir Gérard Zwang. Claude Faucomprez, est-il besoin de le dire, est un clarinettiste de haut vol qui se joue des chausse-trapes des **Sonates** de Camille SAINT-SAENS (1835-1921), d'Arthur HONEGGER (1892-1955) et de celle de Francis POULENC (1899-1963), dernière œuvre je pense, du musicien des **Mamelles de Tirésias.** Alain Raes au piano est un interlocuteur de la même veine qui domine avec art les propres difficultés de son instrument, dans ces Sonates ou dans le **Duo concertant op. 351** de Darius MILHAUD (1892-1974). Chacune des faces s'achève par une page rêveuse : un **Andantino** de Florent SCHMITT (1870-1958) et une **Petite Pièce** de Claude DEBUSSY (1862-1918). Il ne devrait pas y avoir que les clarinettistes, loin de là, à s'intéresser à cette très agréable nouveauté.

- **BREVET DES COLLEGES 1983 - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 053-78220 stéréo.**

Une précision s'impose d'emblée : dans la situation actuelle, il n'existe pas de programme national, ni même académique au niveau du Brevet des Collèges. Nos collègues professeurs d'éducation musicale, ou P.E.G.C. s'inquièteront donc de cette nouveauté EMI LA VOIX DE SON MAITRE présentant trois œuvres au demeurant remarquables dans leur interprétation : la **Fantaisie pour piano, chœurs et orchestre op. 80** de Ludwig van BEETHOVEN, (1770-1827), **Les nuits dans les jardins d'Espagne** de Manuel de FALLA (1876-1946) et la **Sonate pour flûte et piano** de Francis POULENC (1899-1963). On sait la disponibilité avec laquelle EMI LA VOIX DE SON MAITRE a toujours eu à cœur de mettre à disposition des lycéens le "Disque Bacc." dans des conditions de réalisation parfois difficiles, et en tous cas, dans des conditions pécuniaires absolument incroyables, donc hors de toute réelle spéculation commerciale. Surtout si l'on considère que la "copie-sauvage" sur cassette, qu'on s'en offusque ou non, est procédé courant chez nos élèves. On ne peut en ce sens, que se réjouir de voir mises à disposition de nos discothèques aux maigres crédits, trois œuvres d'envergure pour une dépense minime. Mais redisons-le, le programme de ce disque n'a absolument rien d'officiel. Dans l'état actuel des choses, devant le désarroi de certains "enseignants" de musique sans formation sérieuse, qui souhaitent recevoir des conseils pour leur travail, les Inspecteurs pédagogiques Régionaux sont conduits à suggérer des programmes possibles pour l'épreuve d'Education musicale du Brevet des Collèges. De tels programmes sont donc restreints au territoire de l'Académie où l'information a été donnée, et rigoureusement facultatifs : les professeurs que leur compétence autorise parfaitement à une autonomie et une initiative peuvent choisir tout autre chose. Je ne puis donc qu'observer ici la qualité de ces enregistrements qui pourraient constituer un programme (je m'empresse de dire que personnellement je ne proposerais jamais un tel programme en classe de 3[e], mais l'avis est tout personnel!). L'intérêt majeur de cette nouveauté est de mettre à notre disposition une belle Fantaisie beethovénienne avec Daniel Barenboïm (piano), le **John Aldis Choir** et le New Philharmonia Orchestra dirigé par Otto Klemperer ; une magnifique **Sonate** de POULENC par Michel Debost (flûte) et Jacques Février (piano) et de rêveuses **Nuits dans les jardins d'Espagne** de Manuel de FALLA, par Gonzalo Soriano (piano) et l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire dirigé par Rafael Frunhbeck de Burgos.

- **POULENC, Les soirées de Nazelles et Œuvres pour piano - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-73101 stéréo.**

Un régal inconditionnel que ce récital de Gabriel Tacchino consacré à Francis POULENC (1899-1963) où se trouve tout entier ce très cher sixième du Groupe que l'on sait. "Charment Poulenc" : épithète péjorative lancée sans bonne intention par beaucoup de musiciens des années 30/50 et qui se retourne aujourd'hui contre leur jugement. Nous avons affaire sans doute à un musicien charmeur mais dans toute la plénitude du charme français, qui sait aussi, ô combien, être sérieux et aller jusqu'au sacrifice avec un sourire aux lèvres : qu'on songe au sourire de Gavroche ou aux gants blancs des Cadets de Saumur! Oui cher Poulenc, cher Gabriel Tacchino, quel plaisir que ces **Soirées de Nazelles** (1936) venues tout droit de chez Couperin ; que ces **Villageoises** qui fleurent bon les chèvres d'Ambert ou les agneaux rose tendre des pâturages tourangeaux ; ces **Intermezzi** où Poulenc converse avec Schubert. Et ces hommages, combien sont-ils pleins de musique sans prétention, qui s'adressent à Claude Gervaise **(Française)**, à Albert Roussel **(Pièce brève)** ou à Jean-Sébastien Bach **(Valse-Improvisation)**. Trois quarts d'heure d'audition, mais des souvenirs musicaux plein le cœur pour longtemps : n'hésitez pas à vous procurer cette nouveauté.

Jean MAILLARD

BIBLIOGRAPHIE

• **Amy DOMMEL-DIENY,** "PARDON BACH", L'analyse harmonique en exemples de J.S BACH à Cl. DEBUSSY - Editions A. Dommel-Diény - Diffusion : Editions Musicales Transatlantiques.

"Pardon, BACH". Le titre même du dernier livre de Madame **Amy Dommel-Diény** est révélateur de l'humilité foncière qui a toujours été sienne en face de l'œuvre d'art. Et l'on reste un peu confondu devant l'écart entre cette modestie et le travail monumental que représente cet ouvrage, tout frémissant, en chacune de ses pages, de la vénération de l'auteur envers celui qu'elle a toujours considéré, à côté de beaucoup d'autres, comme le plus grand.

On y trouve, en effet, des analyses qui embrassent les aspects les plus divers de la musique de Bach. L'étude des Six petits préludes pour les commençants, de 3 Inventions à 2 et 3 voix, et de Huit préludes et fuges du Clavier bien tempéré, qui constitue la première partie, est une reprise des anciens fascicules 1 et 2, publiés séparément il y a plusieurs années. La 2e partie, presque totalement inédite jusqu'alors, poursuit ses investigations aussi bien dans le domaine instrumental — musique de chambre, avec, entre autres, le premier mouvement de la première Sonate en si mineur pour flûte et clavecin — le "Siciliano" de la 6e Sonate en Mi Majeur, pour flûte et clavecin — Musique d'orgue — musique concertante : Andante du 4e Concert brandebourgeois — que dans le domaine vocal : Airs ou Chœurs des Passions selon Saint-Jean et Saint-Mathieu.

Ces analyses, comme toutes celle qu'a publiées Madame Dommel-Diény, (allant de Bach à Debussy), intéresseront au premier chef les **interprètes,** par les multiples suggestions qu'elles comportent, issues d'une approche aussi fouillée que limpide, mais aussi, au même degré, les **historiens de la musique,** les **analystes** — parce qu'elles mettent admirablement en lumière la place de Bach, éminente entre toutes, dans l'évolution des formes et du langage, sans aucune technicité outrancière, mais avec, au contraire, le constant souci de surbordonner le propos technique à la plus exigeante musicalité. Amy Dommel-Diény ne se lasse d'ailleurs pas de rappeler, tout au long de son livre, que toute la science du Maître ne serait rien si elle n'allait de pair, à chaque page de sa musique, avec un contenu sensible d'une richesse, d'une densité incommensurables.

Un Maître-ouvrage qui constitue, pour reprendre la belle formule de Danièle Pistone, dans sa Préface à la 2e partie, "le couronnement de toute une vie".

Ph. ALLENBACH

ENSEMBLE MUSICAL FRANÇAIS, CHŒUR DE L'EDUCATION NATIONALE

Siège social :
22, rue de la Courbe, 63110 BEAUMONT

Les projets d'activités présentés dans le n° 293 de Décembre 1982 se précisent.

Le chœur se réunira pour travailler un programme Francis POULENC, du lundi 4 juillet au mercredi 13, à PAU, sous la direction de Guy MANEVEAU. Puis il se rendra à PARIS pour donner, le vendredi 15, ce programme au concert d'ouverture du Festival Estival de Paris.

L'hébergement est possible, à Pau, à la Résidence Universitaire, dans des conditions économiques; une partie du déplacement et du séjour à Paris sera compensée par le cachet du chœur et par des subventions. Ce stage, d'un niveau choral élevé, demeurera d'un coût très acceptable pour les participants.

L'E.M.F. groupe statutairement des personnels de l'Education Nationale, mais accueille aussi des exécutants invités.

Les lecteurs de l'"Education Musicale" intéressés par ses activités sont priés de se renseigner rapidement auprès du Siège social.

Pour le stage de juillet, un appel pressant est fait aux voix d'hommes, dont les pupitres demandent à être étoffés.

• **Lili et Nadia BOULANGER** par René HUYGHE à la Revue Musicale, 7 Place Saint Sulpice, 75005 PARIS.

• **Lili BOULANGER (1893-1918)**

Les oeuvres de Lili Boulanger me frappent par leur solitude. Elles dédaignent la mode et paraissent ignorer ce qui s'écrit autour d'elles. J'y trouve la raison de leur pérennité, et peut-être la cause de l'étrange délai qu'il aura fallu pour les voir reconnues dans leur signification réelle.

Igor MARKEVITCH

Suit la généalogie de Lili et Nadia Boulanger, issues de parents musiciens et dont la mère cantatrice était slave.

René Huyghe écrit une très sensible introduction et fait remarquer qu'à une vie brève, il lui faut se réaliser vite et pleinement. Le génie de Lili est fait avant tout de gravité et d'ordre virils, de profondeur et d'ampleur.

Jacques Chailley parle de son oeuvre : cortège, clairières du ciel sur les poèmes de Francis Jammes - La Princesse Maleine de Maeterlinck, qui est comme une image de la pureté en lutte avec le destin fatal.

Mais il nous dit auparavant que jusqu'à sa 16ème année, elle fit de la musique en amateur, de la façon la plus variée : violoncelle, violon, harpe, harmonie. Elle improvisait, composait rapidement sans persévérance, contrairement à sa soeur.

Ce n'est qu'en 1910 que Lili Boulanger décida de travailler sérieusement l'harmonie et le contrepoint.

Daté de 1911, *Reflets* sur un poème de Maeterlinck, dans le ton triste de Fa mineur.

De 1911 également le *Nocturne*, à l'atmosphère rêveuse et mélancolique.

Renouveau d'Armand Silvestre.

Les *Sirènes* et d'autres oeuvres d'extrême jeunesse qui n'ont été conservées.

De 1912 à 1915, trois années de formation suivies de l'épreuve du prix de Rome en 1913 ; admise à "monter en loge" la jeune élève eut à écrire et orchestrer en 3 semaines un poème d'Eugène Adenis, inspiré du 2nd Faust de Goethe. La

Elle partit pour Rome au début de 1914. Période heureuse, où la musicienne s'affirme, inspirée par Debussy et quelque peu par Fauré, mais avec un langage bien à elle.

Clairières dans le ciel, est l'oeuvre la plus importante que Lili ait écrite jusque là : 8 mélodies sur 13 de ces mélodies ont été orchestrées.

Août 1914, la guerre ; Lili Boulanger revient à Paris.

De 1916 à 1918, 3 années de maîtrise, malgré la maladie qui la mine, et l'absence d'espoir de guérison.

Après un court retour à Rome, elle revint à Paris où elle acheva la *Princesse Maleine*, une sonate pour piano et violon, et surtout 2 des 3 grands Psaumes.

Longtemps son oeuvre fut considérée avec une sympathie faite de commisération apitoyée. Depuis justice est faite et J. Chailley la place entre 2 maîtres : Florent Schmitt et Honegger ; il a la conviction qu'elle figurera dans l'histoire parmi les grands noms qui ont fait la richesse de la musique française à l'aube du XXème siècle.

• **Nadia BOULANGER (1887-1979)**

"Celle qui dicte l'enthousiasme et la rigueur" (Paul Valéry) et comme le dit le même P. Valéry à Saint-John Perse "la musique en personne j'entends la plus haute et la plus belle musique".

Le charme qui émanait d'elle était un rare mélange de virilité et de féminité.

Chez ses élèves ou ses interlocuteurs, elle faisait appel à l'effort. Elle n'écrivait pas mais s'attachait à l'éveil d'un esprit. "Écouter Schubert et vivre un moment d'éternité". Il ne restera d'elle que cette tradition orale.

Après la première guerre mondiale Nadia se rend aux États-Unis pour donner des concerts. Élève comme Lili de G. Fauré, elle a été profondément marquée par le langage du compositeur.

En 1920, professeur à l'École Normale de Musique, succédant à P. Dukas, c'est elle qui reprit le splendide Cavaillé Coll de la Madeleine à la mort de Fauré. Professeur au Conservatoire, elle eut aussi la charge du Conservatoire Américain de Fontainebleau.

Vie musicale à Monaco.

Les États-Unis ont tenu une grande place dans la vie de Nadia - la principauté de Monaco aussi. Les princes Albert, Pierre et Rainier ont toujours favorisé la création musicale : Massenet, Saint-Saëns, Fauré, Ravel, ont entendu leurs oeuvres jouées en première audition à l'Opéra de Monaco.

Nadia fut maître de Chapelle du Prince Rainier, présidente du Comité musical dont le vice-président était Igor Markevitch.

L'âge, la cécité ne l'empêchent pas d'encourager les initiatives des jeunes artistes. C'est ainsi qu'elle fit partie du Comité d'honneur de la revue "Jeunesse et Orgue".

Elle ne renonça à enseigner à Fontainebleau qu'en 1979.

Elle enseigna la musique pendant 75 ans et forma une pléiade de musiciens, instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs à travers le monde entier.

Une grande figure de la musique dont notre pays peut s'enorgueillir.

L. BRICOUT

- **CESAR FRANCK, par F. Sabatier. Editions P.U.F. Collection que sais-je ?**

On a coutume de considérer C. Franck comme un musicien chrétien d'ascendance germanique. Son père appartient à une lignée autrichienne établie dans les Moresnet depuis le XVe, et sa mère est souche purement allemande, fille d'un marchand de drap d'Aix la Chapelle.

Le jeune César naquit à Liège en 1822, grandit dans un milieu de langues française et allemande. La carrière qu'il poursuivra, sera issue de cette hérédité germanique qui lui valut après 1870, le mépris du monde musical parisien.

Héritier d'une tradition d'art religieux, croyant lui-même, Franck était naturellement appelé à jouer un rôle dans le monde de l'orgue.

Le chapitre I s'intitule **diffusion du monde germanique dans la musique française.** On y lit que jusqu'à la mort de Bach, les relations internationales entre la France et l'étranger se bornent à 2 grands mouvements.

Chapitre II - La carrière d'organiste

C. Franck eut d'abord une formation de pianiste ; mais le jeune virtuose sentit s'éveiller ses aptitudes à la composition ; cela le conduisit à l'orgue où il put concrétiser ses dons pour le contrepoint.

Professeur de plain-chant au Conservatoire il l'enseigna selon les traditions du moment : note contre note d'un chant liturgique à la partie supérieure, puis ce chant devenait basse en rondes, non transposée, accompagnée de 3 parties superieures d'une sorte de contrepoint fleuri d'école.

L'improvisation : Vierne le décrit ainsi "Je n'ai jamais rien entendu qui puisse se comparer à l'improvisation de Franck au point de vue de l'invention musicale.

Si Franck fut un compositeur et un improvisateur de haute lignée, il fut aussi un merveilleux pédagogue.

Parmi ses élèves : Breville, Busser, Castillon, Duparc, d'Indy, Vierne, Tournemine... Bizet et Debussy assistèrent aussi à ses cours.

Les sources de l'œuvre : vers 1845 l'orgue français se métamorphose. C. Franck fréquente de nombreuses tribunes : Nte Dame de Lorette (instrument des Cavaillé encore tourné vers le passé).

Puis en 1853 St Jean St François dont il dit "Mon nouvel orgue, c'est un orchestre" (2e manière de Cavaillé). Ste Clotilde en 1859. La facture de cet orgue explique pour une bonne part les registrations et les notations de l'organiste titulaire.

Enfin la 3e et dernière période de la facture de Cavaillé. Coll s'ouvre vers 1875 un meilleur équilibre entre les familles de jeux, une plus grande variété des timbres.

La musique : Aux transformations de facture s'ajoute la musique pratiquée par Franck en tant que compositeur.

Il y a les sources extra-organistiques et les sources organistiques.

Les 1ères sources sont exclusivement germaniques.

Parmi les sources purement organistiques, Bach est le modèle du compositeur.

L'œuvre : C. Franck composa bon nombre de pièces pour harmonium, œuvres de jeunesse dans lesquelles l'organiste exploite encore des thèmes du plain-chant.

Puis il écrivit pour l'orgue : œuvres pensées verticalement, portées sur la qualité de l'harmonie.

L'influence : Franck semble avoir mis à la mode 3 formules : la pièce libre de caractère para-liturgique, le choral symphonique et la symphonie proprement dite.

Très humble, l'organiste de Ste Clotilde élimine les effets spectaculaires. Sa grandeur réside dans le renoncement à la mode et aux succès tapageurs de certains de ses contemporains. A divers titres, son œuvre d'orgue porte un message intemporel.

L. BRICOUT



Informations diverses

- **A.P.E.MU et A.F.F.B.**
  (A l'intention de Mmes et MM. les professeurs d'EDUCATION MUSICALE)

L'A.P.E.MU. et l'A.F.F.B. organisent à **MEAUX** (Seine-et-Marne), du 2 au 12 juillet 1983, leur 2e stage de **"FLUTE A BEC et CHANT CHORAL".**

Ce stage aura 2 pôles d'intérêt :

— l'approfondissement de la technique vocale et instrumentale individuelle, et la pratique de la musique d'ensemble chorale et instrumentale, centrée sur la musique de la Renaissance : motets, messes, chansons et leurs doubles instrumentaux, doubles chœurs...

— une recherche sur la pédagogie de groupe en flûte à bec et en chant choral : confrontations des expériences et mise en commun des procédés de chacun.

Il s'adresse donc essentiellement aux professeurs, éducateurs, animateurs, amenés à faire pratiquer et à pratiquer la flûte à bec et le chant choral dans différents cadres.

L'encadrement sera assuré :

— flûte à bec : des flûtistes professeurs en Conservatoires (Jean-Noël CATRICE, Laurence POTTIER) et des flûtistes professeurs d'Education Musicale (Eldé BLANC-WILMOTTE, Bernard HUNEAU, Jean-Louis TURBAN).

— chant choral : Jean-Pierre OUVRARD, du Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorales de Paris, professeur à l'Université de Tours, spécialiste de la musique de la Renaissance, et un instructeur en Technique vocale (pourparlers en cours).

Renseignements : Bernard HUNEAU - 10, rue des Fossés, 02210 OULCHY le CHATEAU.

- **CONCOURS INTERNATIONAL POUR JEUNES PIANISTES**

Prix Dino/Ciani - Teatro alla Scala 14-25 Juin 1983 organisé par l'Ente Autonomo Teatro alla Scala en collaboration avec l'Association Dino Ciani.

Règlement

1) Le Concours aura lieu à Milan au Teatro alla Scala du 14 au 25 juin 1983.

2) Le Concours est ouvert aux pianistes de toutes nationalités, régulièrement inscrits, nés après le 31 décembre 1952.

3) Les candidats doivent faire parvenir leurs adhésions au plus tard le 11 mars 1983.

Renseignements : Via Filodrammatici, 2. - 20121 MILANO.

- **ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN**
  Animation - Pédagogie, pour ou contre la musique contemporaine

Dominique JAMEUX et Stéphane GOLDET, musicologues et producteurs à Radio-France et Jean-Marie MOREL, responsable de l'animation et de la pédagogie à l'E.I.C., ont choisi quatre moments de la musique contemporaine, pour présenter un cycle destiné aux adhérents du Centre Georges Pompidou, faisant suite aux 5 séances de la saison dernière consacrées aux différents aspects de la musique d'aujourd'hui.

1) - **9 MARS** - Grande salle du Centre Pompidou - 18 h 30
"1913 : Pour ou Contre l'Ecole de Vienne" par Dominique JAMEUX

2) - **22 MARS** - I.R.C.A.M. - Salle de Projection - 18 h 30
"1923 : Pour ou Contre le Groupe des Six" par Stéphane GOLDET
Cette séance sera réalisée avec la participation de Jean ROY.

3) - **28 MARS** - Grande salle du Centre Pompidou - 18 h 30
"1963 : Pour ou Contre le Domaine Musical" par Stéphane GOLDET et Dominique JAMEUX

4) - **4 MAI** - I.R.C.A.M. - Salle de Projection - 18 h 30
"1983 : Pour ou Contre "Aujourd'hui", par Jean-Mari MOREL.

Chaque séance sera illustrée par des projections de diapositives, des exemples sonores enregistrés ou interprétés par les solistes de l'E.I.C., ainsi que par des rencontres avec des compositeurs représentatifs des différentes générations et tendances actuelles.

Ce cycle est également ouvert à la Presse ; si vous souhaitez y participer, il vous suffira de nous téléphoner quelques jours avant les séances pour nous prévenir de votre venue.

Renseignements : E. DREYFUS 9, rue de l'Echelle 75001 PARIS.

- **UNIVERSITE PARIS SORBONNE (Paris IV)**

COLLOQUE FREDERIC CHOPIN (Etat des recherches et travaux inédits organisé par la Société **CHOPIN A PARIS** et l'Institut de Recherches sur les Civilisations de l'Occident Moderne, samedi 7 mai 1983, salle 331 (Entrée : 1, rue Victor Cousin).

- **LYCEE AGRICOLE - BORDEAUX BLANQUEFORT - RENCONTRES CHORALES** (3-5 mars 1983)

L'enseignement agricole public a organisé cette année des RENCONTRES CHORALES. En effet, **le travail musical** qui se développe actuellement dans l'enseignement agricole s'appuie principalement sur le chant choral et son accompagnement instrumental. Il met au point des démarches de pédagogies musicales différentes, plus adaptées à un public coupé ordinairement de la culture musicale classique. Il combine la tradition culturelle rurale régionale avec d'autres sources de culture (chanson contemporaine, étrangère, tradition classique). Ce travail s'inscrit donc dans une démarche d'ouverture culturelle, appuyée sur la reconnaissance et l'acceptation de la tradition dont les élèves sont porteurs. A moyen terme, il favorise leur insertion dans le milieu rural et les prépare à devenir des acteurs de l'animation du milieu.

Ces rencontres ont eu pour buts de conforter et stimuler la pratique de la musique et du chant dans l'enseignement agricole, de permettre la rencontre et l'échange de jeunes venant de diverses régions et favoriser la confrontation concrète des pratiques des enseignants, et enfin de soutenir l'action culturelle et d'élargir son rayonnement dans le milieu rural de la région d'accueil.

- **STAGE CHŒUR ET ORCHESTRE**

Dirigé par J.F. GONZALES et N. BASSO, pour chanteurs et instrumentalistes solistes, choristes et musiciens - 2 au 9 avril 1983 au Chateau de Méridon à Chevreuse (78).

— Stage (5e) de JAZZ à PREYSSAC - 2 au 10 avril 1983.

Renseignements : F.N.A.M.U. - 41 bis, quai de la Loire, 75019 PARIS.

• **HARMONIA MUNDI**

Pour la seconde année vous invite aux **FETES BAROQUES** Mars 1983 à l'Eglise St Médard, 141, rue Mouffetard, 75005 PARIS (2 au 22 mars 1983).

• **SANNOIS**

La Bibliothèque Municipale organise plusieurs animations. Nous retenons l'exposition : "RAMEAU, MUSICIEN DU ROY" en hommage au Tricentenaire de la naissance du compositeur. Présentation de maquettes de décors d'opéras, des tableaux retraçant la vie quotidienne et politique de son temps (jusqu'au 20 mars).

— **Square Jules Ferry, 95110 SANNOIS.**

• **PRIX DE L'ACADEMIE DE DIJON**

DANIEL PAQUETTE, notre ami et collaborateur à la revue, professeur d'Education Musicale, s'est vu décerner le Prix de l'Académie de DIJON sur la question posée à l'occasion du Tricentenaire de la naissance du compositeur : RAMEAU, musicien sensible et savant rigoureux.

• **CHARTRES**

Festival d'orgue au profit de l'entretien des Grandes Orgues de la cathédrale.

Samedi 23 avril - 20 h 30
Pierre COCHEREAU, Titulaire des Grandes Orgues de Notre Dame de Paris.
Franck, Vierne, improvisation.

Samedi 30 avril - 20 h 30
Philippe LEFEBVRE, Titulaire des Grandes Orgues de la Cathédrale de Chartres.
Mozart, Schumann, Mendelssohn, Liszt, improvisation.

Samedi 7 Mai - 20 h 30
Marie Claire ALAIN, Titulaire des Grandes Orgues de Saint-Germain en Laye.
Bach, Alain.

• **LIMOGES**

Le C.R.D.P., 23 Avenue Alexis Carrel, 87036 LIMOGES CEDEX édite : "Mémoires de la VIELLE", livre conçu par J. L. Boutesteix sur la lutherie, l'histoire, la technique de l'instrument avec une liste de facteurs d'instruments anciens.

• **EDITIONS VAN DE VELDE**

12 rue Jacob, 75006 PARIS, publie en abonnement "Les Cahiers de la Musicothérapie", collection dirigée par le Dr GUIRAUD-CALADOU en collaboration avec le professeur agrégé POUGET du centre hospitalier universitaire de MONTPELLIER, des médecins et des musicothérapeutes.

• **STAGE DE FACTURE INSTRUMENTALE**

Au centre musical BOSENDORFER, 17 Avenue Raymond Poincaré, 75116 PARIS. Dirigé par Daniel MAGNE, le stage est réparti sur 4 mois, les jeudis 3-10-17 mars, 14-28 avril, 5 et 26 mai à 20 h (fabrication, historique, réglage de la mécanique, harmonisation des marteaux, rodage et entretien, variante de réglage et d'harmonisation, répartitions, dépannage).

— **Renseignements et Inscriptions à l'adresse ci-dessus indiquée.**

• **LILLE**

Conservatoire - Place du Concert. Mercredi 23 mars à 20 h 30. Conférence du Professeur HUYBENS du Conservatoire Royal de LOUVAIN, avec le Centre d'Etudes néerlandaises de l'Université. Musique populaire en Flandre du XVe au XVIIIe, avec la participation du groupe vocal et instrumental Brabaçon "T. KLIEKSKE".



L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 543.38.20

BULLETIN D'ADHÉSION

(à découper selon pointillé
et à retourner dûment rempli à « L'E.M. »)

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______ Prénoms ______
Profession ______ Adresse complète ______
______ Code postal ______

Je soussigné, souscris un abonnement

SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale	. . .	100 F
COUPLE	☐	avec iconographie (5)	. . . .	125 F
Suppl. baccalauréat	☐	année 1983 (l'exemplaire)	. . . .	30 F

Je verse la somme de ______ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1)

Date ______ Signature ______

Tous nos abonnements sont toujours reconduits sauf avis contraire.

(1) Cocher les cases de votre choix.

BON DE COMMANDE

Fascicule du Baccalauréat 1983

Œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute édité par l'Education Musicale.

Veuillez m'adresser ______ fascicule(s) du Baccalauréat au prix de 30 F le fascicule.

M. ou Etablissement ______

Adresse ______

______ Code Postal ______

Ci-joint en règlement : C.C.P. ☐ Chèque bancaire ☐ Demande de mémoire ☐

au nom de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS
C.C.P. 9904 69 C PARIS

L'EDUCATION MUSICALE
23, rue Bénard, 75014 PARIS   C.C.P. Paris 9904.69 C

BACCALAUREAT 1983

œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute

SCHUBERT

- Trio n° 2 en mi-bémol (2e et 4e mouvements)

MANUEL DE FALLA

- 7 chansons populaires

OLIVIER MESSIAEN

- Les oiseaux exotiques

Supplément au n° 292

PRIX : 30 F